P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

TOMUL 32
2
1987

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

9716/2

https://biblioteca-digitala.ro

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU DOBRE

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; prof. ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUGȘAN, STANCA CIOBANU; ION H. CIUBOTARU; NICOLAE CONSTANTINESCU; ION CUCEU; IORDAN DATCU; ION GHINOIU; I. OPRIȘAN; SPERANȚA RĂDULESCU; MIHAIL M. ROBEA

Secretar responsabil de redacție

SABINA ISPAS

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, București, Calea Griviței, nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redație al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 4 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à « ROMPRESFILATELIA », Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 32 1987 Nr. 2

SUMAR

AL. DOBRE, Comisia de folclor a Academiei R. S. România 119

STUDII

I. OPRIŞAN, Penumbrele unei balade: *Toma Alimoş* 123
ALEXANDRU BOBOC, *Mioriţa* ca instituire valorică şi formă de viaţă. „Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (II) 141
MARIN MARIAN, Colinda *Mă lnai, luai* — un univers de reprezentări simbolice 155

PROFIL CONTEMPORAN

IOAN OPRIŞ, Lucia Apolzan — Încununarea unui crez 176

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU, 1. ROUMANIE — POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/RUMANIA — VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS. Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maitre-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection: Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition: Equipe de recherche nº 165 (« Etudes d'ethnomusicologie ») du C.N.R.S. Production: C.N.R.S. Audio-visuel. *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983.
2. POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA. Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection: Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition: Hugo Zemp. Publication de l'Equipe de recherche nº 165 du C.N.R.S., Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74 760 Stéréo-Mono, Paris, 1981 181

NOTE ŞI DISCUŢII

I. C. CHIŢIMIA, Un nou premiu „Herder" pentru folcloristica românească . . . 187
AL. DOBRE, O lucrare mai puţin cunoscută a lui D. Caracostea 189
VALERIU RUSU, Semnificaţii etnolingvistice ale unor denumiri etnobotanice 192

Inv. 9716

Institutul de Folclor BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

IORDAN DATCU, *Toma Alimoș* (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de . . . , București, Editura Minerva, 1986 (Seria „Meșterul Manole") (Nicolae Constantinescu) 197

GHIZELA SULIȚEANU, *Cîntecul de leagăn*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986 (Marin Marian) 198

C. RĂDULESCU-CODIN, *Literatură populară*, 1. *Cîntece și descîntece ale poporului*. Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediții critice de folclor, București, Editura Minerva, 1986 (Iordan Datcu) 201

IN MEMORIAM

TIBERIU ALEXANDRU, SAMUEL BAUD-BOVY (1906—1986). 204

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 32 1987 N° 2

SOMMAIRE

AL. DOBRE, La Commission de folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie 119

ÉTUDES

I. OPRIȘAN, Les pénombres d'une ballade : *Toma Alimoș* 123

ALEXANDRU BOBOC, *Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie. « L'univers mioritique » dans la perspective de la philosophie de la culture (II) 141

MARIN MARIAN, *Colinda Mă luai, luai* (la chanson de Noël « *Je m'en allais, allais*) — un univers des représentations symboliques 155

PROFIL CONTEMPORAIN

IOAN OPRIȘ, Lucia Apolzan — couronnement d'une conviction 176

CHRONIQUE DU DISQUE

TIBERIU ALEXANDRU, 1. ROUMANIE — POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/ RUMANIA — VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS. Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maître-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection : Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition : Equipe de recherche n° 165 (« Etudes d'ethnomusicologie ») du C.N.R.S. Production : C.N.R.S. Audio-visuel, *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983.

2. POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA. Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scentifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection : Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition : Hugo Zemp. Publication de l'Équipe de recherche n° 165 du C.N.R.S. Département d'ethnomusicologie, Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74760 Stéréo-Mono. Paris, 1981 181

NOTES ET DISCUSSIONS

I. C. CHIȚIMIA, Un nouveau prix « Herder » pour la folkloristique roumaine . . . 187

AL. DOBRE, Une œuvre insuffisamment connue de D. Caracostea 189

https://biblioteca-digitala.ro

VALERIU RUSU, Significations ethno-linguistiques de quelques dénominations ethno-botaniques 192

COMPTES RENDUS

IORDAN DATCU, *Toma Alimoș* (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de . . ., București, Editura Minerva, 1986 (Seria „Meșterul Manole") (Nicolae Constantinescu) 197

GHIZELA SULIȚEANU, *Cîntecul de leagăn*. Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986 (Marin Marian) 198

C. RĂDULESCU-CODIN, *Literatură populară*, I. *Cîntece și descîntece ale poporului*. Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediție critică de folclor, București, Editura Minerva, 1986 (Iordan Datcu) 201

IN MEMORIAM

TIBERIU ALEXANDRU, SAMUEL BAUD-BOVY (1906–1986) 204

https://biblioteca-digitala.ro

COMISIA DE FOLCLOR A ACADEMIEI R.S.ROMÂNIA

Pe parcursul celor peste 120 de ani ai existenței sale, Academia Română a jucat un rol important în promovarea ideilor despre folclor și etnografie, în punerea în valoare a virtuților creației spirituale și materiale a poporului nostru, în încurajarea și sprijinirea nemijlocită a culegerii și publicării colecțiilor de folclor, de etnografie și artă populară românească.

Forul academic al țării și-a adus o contribuție meritorie la dezvoltarea istoriei folcloristicii și etnografiei românești, la fixarea și cristalizarea direcțiilor fundamentale, moderne, ale științei despre cultura populară, la conturarea realizărilor notabile pe care folcloristica și etnografia românească le înregistrează astăzi. „Academia Română — nota Ion Muşlea — a făcut pentru folclorul național aceea ce nici o instituție similară din altă țară n-a realizat pentru studiul vieții populare".

Academia Română a inițiat, îndrumat, orientat și sprijinit nemijlocit un vast program de culegere a materialului folcloric și etnografic românesc. A încurajat înregistrarea materialului folcloric și etnografic instituind premii pentru subiecte date, acordînd sprijin financiar unor culegători ce-și desfășurau activitatea pe cont propriu, premiind lucrările de folclor cele mai valoroase.

Academia Română are marele merit de a fi sprijinit culegerea de material folcloric și etnografic printr-o serie de chestionare, prin constituirea de arhive de material folcloric și etnografic, prin subvenționarea directă a unor culegeri sau publicații periodice de materiale.

După cum este cunoscut, în secolul trecut a fost folosită cu rezultate ce au depășit așteptările metoda utilizării apelurilor și chestionarelor pentru strîngerea unor date și informații privind istoria, limba, obiceiurile, credințele și folclorul poporului român.

Cel care avea să introducă la Academie metoda culgerii de material prin intermediul chestionarelor a fost Alexandru Odobescu care, în iarna anului 1870/1871, lansa un „Cestionariu sau Izvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privința vechilor așezăminte ce se află în deosebitele comune ale României".

Mai întocmesc chestionare : în 1874, Ion Creangă la îndemnul lui Titu Maiorescu ; în 1877 și 1884, Bogdan Petriceicu Hasdeu ; în 1893 ș 1895, Nicolae Densușianu ; în 1898, Grigore Tocilescu ; în 1906, Theodor Speranția ș.a.m.d.

Răspunsurile primite la aceste chestionare au îmbogățit patrimoniul arhivistic al culturii noastre populare cu un material documentar-științific de o însemnătate ce nu se poate sublinia îndeajuns. Referindu-se, de pildă, la valoarea răspunsurilor primite la chestionarele Hasdeu și Densușianu, folcloristul Adrian Fochi considera că „... nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară".

https://biblioteca-digitala.ro

Tot la acest capitol se cuvine să adăugăm neapărat datele, informațiile și materialele etnografice și de folclor, culese prin chestionare sau prin cercetări de teren, aflate în Arhiva de folclor de la Cluj-Napoca, arhivă înființată de Academia Română în 1930, sub conducerea lui Ion Mușlea.

Academia Română a desfășurat și o impresionantă activitate de publicare a creației noastre folclorice, a unor studii și cercetări asupra culturii populare.

Între acestea sînt de amintit monografiile despre naștere, nuntă, înmormîntare, sărbătorile de peste an și insecte ale lui Simeon Florea Marian; monografiile despre nuntă ale Elenei Sevastos și Gheorghe Fira; opera integrală, atît de prețioasă și cuprinzătoare, a lui Tudor Pamfile; colecțiile de folclor ale lui Béla Bartók, Jarník—Bîrseanu, Alexandru Țiplea, C. Rădulescu-Codin, Artur Gorovei, Pericle Papahagi, Dimitrie Lupașcu, Dumitru Furtună, N. I. Dumitrașcu, Nicolae Păsculescu; remarcabila antologie a lui Adrian Fochi despre *Miorița* și edițiile critice Jarník—Bîrseanu și Nicolae Pauleti; monumentalele volume din colecția națională de folclor: *Cîntecul epic eroic* și *Balada familială*, de Al. I. Amzulescu, *Tipologia snoavei populare*, de Sabina-Cornelia Stroescu, *Lirica de dragoste*, de Sabina Ispas și Doina Truță; studiile monografice semnate de prestigioși specialiști în domeniu: Adrian Fochi, I. C. Chițimia, Gheorghe Vrabie, Nicolae Dunăre, Ov. Papadima, Paul Petrescu, Romulus Vulcănescu, Romulus Vuia, Zamfira Mihail.

Un loc aparte în seria de publicații ale Academiei îl ocupă cele 40 de volume din colecția „Din viața poporului român", cele 7 volume din „Anuarul Arhivei de folclor", precum și colecția revistelor „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", tipărită sub direcția lui George Călinescu, și „Revista de etnografie și folclor", aflată acum în cel de al 32-lea an de apariție neîntreruptă.

În incinta Academiei au loc dezbateri teoretice de importanță crucială pentru evoluția ideilor despre folclor și etnografie, pentru stabilirea principiilor de bază ale dezvoltării disciplinei, pentru orientarea și direcționarea cercetărilor în domeniul culturii populare.

Pornindu-se de la aspecte aparent mărunte, cum ar fi, de pildă, importanța utilizării proverbelor și locuțiunilor populare în dicționarul limbii române sau participarea la o expoziție internațională de artizanat, pînă la elaborarea unor ample programe teoretice și metodologice ce se constituie în repere distincte, în salturi calitative ale istoriei folcloristicii și etnografiei românești, sub cupola Academiei se desfășoară o activitate științifică creatoare ce punctează permanent istoria științei, îi dau impulsul stimulator necesar atingerii unor noi stadii ale evoluției sale obiective în tendința valorificării integrale a patrimoniului cultural de factură populară, în deschiderea unor noi și rodnice orizonturi ale cunoașterii în domeniul dat.

Mai tumultuos sau în termeni ușor nuanțați, abia perceptibili, în formulări elegant academice sau în abordări mai abrupte, la Academie au au loc confruntări între diferitele școli, direcții și orientări pe care le-a înregistrat istoria folcloristicii și etnografiei românești, dispute care au trecut imediat de zidurile instituției și de orizontul propriu al disciplinei antrenînd întreaga mișcare culturală românească, stîrnind ecouri ce au avut menirea să clarifice pozițiile, să creeze un larg curent de opinie, cu rezultate fructuoase pentru mai rapida și eficienta propășire a științei despre folclor și etnografie.

https://biblioteca-digitala.ro

Aici își împărtășesc și susțin părerile, cu o atît de binefăcătoare influență pentru dezvoltarea cercetărilor în domeniul culturii populare, membrii titulari ai Academiei : Vasile Alecsandri, Andrei Bârseanu, Ioan Bianu, Lucian Blaga, Dimitrie Caracostea, George Călinescu, Ovid Densușianu, Dimitrie Gusti, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Iorga, Titu Maiorescu, Simion Mehedinți, Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, ca și membrii corespondenți : Vasile Bogrea, Constantin Brăiloiu, Theodor Burada, Alexandru Dima, Sabin Drăgoi, Tiberiu Morariu, Pericle Papahagi și alții.

Continuînd această frumoasă tradiție, Academia Republicii Socialiste România, prin Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte a acordat, mai ales în ultimii ani, o deosebită atenție cercetărilor folcloristice din țara noastră.

Astfel, sub cupola înaltului for academic au fost organizate sesiuni științifice de amploare, cu o largă participare, care au dezbătut aspecte de interes major ale cercetării domeniului culturii populare cum ar fi, de pildă, ședințele publice în care au fost discutate „Instrumentele fundamentale de lucru ale folcloristicii", „Academia și folcloristica națională", „Probleme actuale ale folcloristicii românești" ș.a.m.d. De asemenea, sub egida Academiei au fost tipărite șase masive volume din „Colecția națională de folclor", lucrări fundamentale, de incontestabilă valoare științifică.

Publicația periodică academică, „Revista de etnografie și folclor", se bucură de sprijinul permanent al Biroului Prezidiului Academiei, ceea ce a făcut ca această publicație să-și mărească audiența în rîndul specialiștilor și al publicului, să-și cîștige un prestigiu însemnat în țară și peste hotare.

În sfîrșit, tot aici trebuie menționată aprobarea conducerii Academiei pentru reluarea, într-o nouă formulă și potrivit exigențelor moderne, a vechii colecții „Din viața poporului român" sub titlul generic „Din tezaurul culturii populare românești".

Așa cum s-a subliniat în repetate rînduri, în ședințele publice de comunicări la care ne-am referit, se simțea nevoia înființării, la Academia R.S. România, a unei comisii de specialitate pentru reunirea tuturor folcloriștilor din țară, atît cei care își desfășoară activitatea în cercetare și învățămînt sau în alte instituții cu preocupări în domeniu, cît și pe cei care, nutrind pasiune pentru cultura populară, își desfășoară activitatea pe cont propriu. În acest cadru se pot organiza dezbateri asupra sarcinilor și problemelor de interes științific major ce stau în fața folcloristicii românești contemporane, se poate face un schimb de opinii folositor, care să ducă la clarificarea pozițiilor, la evitarea paralelismelor, la orientarea cercetărilor către aspectele majore ale culturii noastre populare.

Pe temeiul acestor considerente, Biroul Prezidiului Academiei R. S. România, în ședința sa din 12 decembrie 1986, a hotărît *înființarea Comisiei de folclor a Academiei R. S. România.*

Comisia de folclor a Academiei R.S. România își propune următoarele obiective :

a. Organizarea de sesiuni științifice sau ședințe publice de comunicări pe probleme de istoria folclorului și a folcloristicii românești, a unor aspecte majore, de actualitate, ale cercetării fenomenului folcloric național ;

b. Organizarea, atunci cînd va considera necesar, a unor colective de cercetare și dezbatere a unor aspecte privind unul sau altul dintre genurile creației noastre populare ;

https://biblioteca-digitala.ro

c. Coordonarea programului și activităților pentru elaborarea lucrărilor ce ar urma să apară în colecția „Din tezaurul culturii populare românești".

Comisia de folclor a Academiei R. S. România este condusă de un birou alcătuit din : *Președinte* — prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România ; *Secretari științifici* — Nicolae Constantinescu, I. Oprișan, Alexandru Dobre ; *Membri* — Stanca Ciobanu, Ion H. Ciubotaru, Ion Cuceu, Iordan Datcu.

În cadrul Comisiei de folclor s-a constituit un Colectiv pentru cercetarea proverbului românesc, cu sediul la Drobeta Turnu-Severin, condus de prof. dr. doc. I. C. Chițimia — președinte și prof. dr. Constantin Negreanu — secretar științific.

Pentru anul 1987, Comisia de folclor a Academiei R.S. România și-a propus să organizeze următoarele manifestări științifice :

— Ședința publică de comunicări pe probleme actuale ale paremiologiei românești (Drobeta-Turnu Severin, 9 mai) ;

— Ședința publică de comunicări consacrată împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui George Breazul (13 mai) ;

— Ședința publică de comunicări cu tema „Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român" (20 iunie) ;

— Ședința publică de comunicări consacrată unor probleme de istorie a folcloristicii românești (23 septembrie) ;

— Simpozionul „Aspecte ale cercetării creației populare românești contemporane" (23 octombrie) ;

— Ședința publică de comunicări cu tema „Academia Română și folcloristica națională" (18 noiembrie).

De asemenea, membrii comisiei vor fi solicitați să participe și la manifestările științifice organizate de Secția de Științe Filologice, Literatură și Arte cu o tematică legată de preocupările noastre, și anume :

— „Motive de circulație universală în folclorul românesc " (7 octombrie) ;

— „Tehnici și modalități artistice în creația populară" (23 decembrie).

„Revista de etnografie și folclor", consecventă programului său, va acorda spațiul necesar consemnării activității Comisiei de folclor a Academiei R. S. România, căreia îi face cuvenitele urări de succes în atingerea obiectivelor atît de însemnate pe care și le-a propus.

Al. Dobre

https://biblioteca-digitala.ro

PENUMBRELE UNEI BALADE: *TOMA ALIMOȘ*

I. OPRIȘAN

Nu exagerăm, credem, afirmînd că nici unul dintre cîntecele epice tradiționale românești nu este înconjurat de un halou mai dens de mister ce împiedică înțelegerea adevăratelor sensuri ale textului, ca *Toma Alimoș*. În orice caz, nici unul dintre ele nu aduce pînă în imediata contemporaneitate un volum mai mare de aluviuni arhaice neînțelese — nu o dată stranii — și de semne de întrebare mai profunde, în fața cărora cercetătorul rămîne adesea complet descumpănit.

Încît, pe bună dreptate, Adrian Fochi vorbea de „statutul ambiguu" al textului, în cadrul căruia, datorită vechimii, „s-au șters toate urmele care ar putea să ne lămurească întrucîtva în legătură cu el ... "[1], iar Iordan Datcu releva „sedimentarea în structura lui a mai multor straturi ale culturii populare", ce face „ca definirea personajelor și [a] situațiilor să întîmpine rezistențe"[2]. „Situarea în timp a acțiunii — scria el — nu se poate face cu siguranță, statutul social al personajelor este și el nu o dată destul de vag înfățișat, numele actantului principal se modifică, cauza deferendumului dintre cei doi nu este prea limpede, cadrul acțiunii nu este în toate variantele același, de cîteva ori rolurile actanților sînt inversate (cîteva variante îl prezintă agresor pe Toma). Cîteva texte au în centrul acțiunii doar pe Manea, Toma Alimoș nefigurînd"[3].

Mai optimistă, Sabina Ispas observa că „în «nucleul narativ» dezvoltat în acest cîntec povestitor se păstrează incluse semnificații străvechi, pe care analiza le poate dezvălui" și pe care ea însăși a încercat să le descifreze în studiul: *O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor*: „*Toma Alimoș*"[4]

Un demers similar ne propunem și noi în cele ce urmează, cu teama nedisimulată și permanentă de a nu călca în gol și de a nu supralicita faptele (lacunare, nu o dată deformate sau răsturnate de timp, de schimbările succesive de mentalitate și de fantezia înflăcărată a creatorilor) sau de a le încărca cu sensuri pe care, poate, nu le-au avut niciodată.

Datînd, după toate probabilitățile, dintr-o epocă străveche — Adrian Fochi, de pildă, observa că „textul respiră o atmosferă foarte veche, prestatală, cînd oamenii își făceau dreptate singuri, animați de simțul spontan al justiției, existent în fiecare"[5], iar Petru Caraman era de părere[6] că „balada lui Toma Alimoș e dintre cele mai vechi cîntece epice haiducești la români, de vreme ce balada Crivățului, născută la începutul sec. XVI, în circulația sa a întîlnit-o și a fost influențată de ea"[7] —, subiectul a suferit de-a lungul timpului transformări substanțiale, cristalizîndu-se, în cele din urmă, în forma cunoscută, într-un cîntec epic de alură voinicească, cu o structură relativ unitară, regăsibilă pe întreaga suprafață a spațiului spiritual național.

Din forma (sau formele) arhaice, greu de imaginat, pe care le va fi îmbrăcat succesiv motivul, au trecut în ultima întrupare artistică — în

https://biblioteca-digitala.ro

structura unanim recognoscibilă sau doar în variante izolate — o serie de sintagme, de tropi, de imagini, de motivații sau de componente adiacente care nu-și află o justificare indispensabilă — logică și estetică — în corpul cîntecului, lăsînd de departe impresia unor elemente bizare [8].

Sugestive, înainte de toate, ni se par înseși determinativele spațiale ale acțiunii — cu totul singulare în cuprinsul epicii versificate românești [9] — ce plasează faptele pe coordonate simbolice tulburătoare, cu mult mai profunde decît o cere desfășurarea narativă.

Căci, dacă se va observa bine, întîmplările evocate se petrec într-un „centrum mundi", cu toate conotațiile emblematico-semnificative de rigoare, după cum se relevă clar în unele variante : „P-acea cîmpie întinsă/ Și de pîraie încinsă,/ *La inima cîmpului*,/ La puțul porumbului" (p. 94) [10]; „La poalele muntelui,/ Muntelui Pleșuvului,/ *În mijlocul/ Cîmpului*" (p. 97) [11]; „Cîmpie, vere, cîmpie,/ Unde-i dalba colilie,/ Unde fir de iarbă nu e,/ *La mijlocul cîmpului*,/ [...] La marginea crîngului,/ La puțu porumbului,/ La tulpina ulmului" (p. 164); „*În mijlocul cîmpului*,/ În mirosul florilor" [12]; „Departe, vere, departe,/ Departe, dar nu prea foarte,/ *La inima cîmpului*" (p. 171) ; sau, după cum ni se sugerează mai voalat în altele în care spațialitatea e mai accentuat pusă sub semnul vagului : „Dăparte, nene, dăparte,/ Nij dăparte, nici aproape,/ *Taman calea jumăta*' " (p. 139); „Nici aproape, nici departe,/ *Tocmai calea jumătate*" (p. 128); „Dăparte, nene, dăparte,/ Nici dăparte, nici aproape,/ *Unde-i calea jumătate*" (p.201); „Departe, da nu prea foarte,/ *Tocmai calea jumătate*" (p. 215); „Dăparte, neică, dăparte,/ Nici așa foarte dăparte,/ *Colea-n calea jumătate*" [13]; „Departe, vere, departe,/ Nu prea e foarte departe,/ *La mijlocul cîmpului*/ Cîmpul Rusalimului" (p. 67) [14].

De altfel, în diversele lui variante, cîntecul acumulează numeroase detalii complementare prin care se subliniază pînă la evidență ideea de „centru al lumii", de „umbiliculum mundi", de loc sacru, consacrat ritual. E invocat muntele [15] — deși acțiunea se petrece la cîmpie —, e invocat „puțul" — ca loc de trecere către tărîmul celălalt [16] și de unire a planurilor cosmice —, e invocat arborele cosmic — „axis mundi", factor de joncțiune al celor trei ipostaze ale lumii —, e invocat locul tainic de „scaldă a zînelor" — de revelare, deci a divinităților silvane —, e invocată exuberanța paradisiacă a naturii („Unde-i cîmpu mai frumos", p. 223 [17]; „În mirosu florilor" [18]; în contrast cu pustiul din jur [19] ș.a.m.d.).

Înclinăm să credem că începutul baladei evocă un spațiu ritual consacrat, „un loc privilegiat, în care se săvîrșește comunicarea cu cerul și cu lumea subterană, adică cu zeii, zeițele chtoniene și spiritele morților" [20], în incinta căruia toate dușmăniile se aplanează, iar cel obijduit capătă protecția divină.

Într-un asemenea loc sosește — se spune deschis în varianta din „Vestitorul satelor" (nordul Moldovei) — Toma Alimoș spre a se refugia „La gropana cea sapată,/ La măsuța cea de peatră,/ De la pămînt ridicată,/ Unde-o mai scăpat odată" (p. 65), subliniindu-se, prin evocarea mesei — poate de sacrificiu? —, caracterul sacru al poienii [21]. În alte variante, motivul sosirii lui Toma nu este destăinuit, dar cavalcada sa impetuoasă poate lăsa impresia fugii de urmăritor [22] : „Fuge, Doamne, cine fuge,/Fuge Toma Mălinos,/ Viteaz din Țara de Jos" (p. 237); Și-atît Toma și-a fugit,/ Pînea-n straiță s-a uscat,/ Vinul lui s-a tulburat./ Fuge Toma, iar fugea,/ Prin livezi,/ Prin grîne verzi,/ Pînă cînd că-mi d-ajungea/ La poiana cu cinci ulmi" (p. 238 ; v. și p. 208); „Tare-mi vine și-m' sosește/ Savai Toma d-a lui Moș/ Tocmai din Țara dă Jos" (p. 191). În sfîrșit, în alte variante, Toma

https://biblioteca-digitala.ro

poposește întîmplător în poiana descrisă („*Nimerit-a*,/ Tăbărît-a,/ D-alde Toma d-Alimoș,/ Sava[i] din Țara de Jos" (p. 16; v. și p. 171); „Tăbărît-a/ *Nimerit-a*/Voinic Toma Alimoș/ Ficior din Țara de Jos" (p. 226); „*Nemerit-au*, poposit-au,/ Să vezi, Toma Dalimoș" (p. 120); „*Nemerit, mi-a nemerit*,/ Săvai, Toma d-a lui Moș/ Tocmai din Țara de Zos" (p. 71) sau pur și simplu se rătăcește („Că *m-am rătăcit*/ Și aici *am nimerit*", p. 158).

Indiferent însă dacă se refugiază spre a scăpa de urmăritor (urmăritori) sau nimerește întîmplător în spațiul evocat la începutul baladei, Toma Alimoș se ferește constant să profaneze locul [23], străduindu-se să nu strice iarba, să nu calce florile : „Căluțelu-l priponea/ Și-i da iarbă cu palma/ Și apă/ cu năstrapa/ Să nu dea de fo belea" (p. 139; v. și p. 158); „Pînă la masă că-mi sta,/ Cu palma că-mi măsura,/ Iarbă murgului că da,/ Da calului dă mînca" (p. 148); „Căluțelu-l priponea,/ *Să nu strice livada*,/ Că-i da iarba cu palma" (p. 180); „Căluțelu-ș priponea,/ Iarbă cu palma/ că-i da/ *Să nu strice livada* (p. 192—193); „Acolo descăleca,/ Calu scurt că și-l lega" (p. 205) [24]. Mai mult, el bate „țărușu de argint", „țărușu poleit", spre a-și priponi calul — după cît ni se spune într-un vers încețoșat, ce revine în mai multe variante —, „în negrul pămînt", deci într-un loc fără vegetație, poate într-un „mușunoi de cîrtiță", asemeni eroului din basmul citat : *Biserica cu clopotu dă aur*.

În perspectiva propusă de noi, a interpretării locului de desfășurare a acțiunii din *Toma Alimoș* ca „centru al lumii", ca spațiu sacru pe care, aparent, protagonistul nu-l profanează și în hotarul căruia se află sub protecție divină și cutumiară, gestul mișelesc al lui Manea ar putea părea și mai îngrozitor decît îl prezintă cîntăreții populari prin raportarea la încălcarea ospeției și a intențiilor bune, de „frăție" și pace ale lui Toma, dacă în cuprinsul textului nu s-ar face referințe la o culpă, la prima vedere, fără nici o însemnătate, dar care are darul — după cum vom vedea — să răstoarne sau să relativizeze valorile.

Ea e mărturisită chiar de Toma, ca o dezvinovățire : „Taci, Manea, nu zice-așa,/ De-mi mai răni inima,/ Că nimic nu ți-am stricat :/ *Trei crăchițe ți-am tăiat*,/ Armele d-am atîrnat" (p. 130); „Atîta sînt vinovat : *O crăchiță d-am tăiat*,/ Armele le-am atîrnat" (p. 134); „Atîta sîn'și io vinovat/ *c-o crăchiță din ăști cinci ulmi*/ Că ț-am tăiat/ Armile d-am atîrnat" (p. 141); „Ce rău, frate, ți-am făcut,/ Tu pă mine m-ai tăiat/ Fără să-ți fiu vinovat?/ Doar atîta ți-am stricat,/ *Trei crăci dă păr ți-am tăiat*,/ Arme dă mi-am atîrnat" (p. 152).

Desigur, în ochii cîntărețului și ai ascultătorului modern faptul respectiv nu are nici o însemnătate, constituind un delict într-atît de lipsit de importanță, încît el este invocat — după cum am văzut — ca însăși dovada nevinovăției. Cu totul altă semnificație trebuie să fi avut el însă în mentalitatea arhaică [25]. Cu atît mai mult, cu cît ascultătorul străvechi înțelegea că nu e vorba de un copac oarecare, ci de unul sfînt, venerat, cum ne place să interpretăm — în concordanță cu semnificația celorlalte date — imaginea simbolică a arborelui exuberant din versurile „La gropana cu cinci ulmi,/ Cu cinci ulmi dintr-o tulpină/ Ca cinci frați buni dintr-o mumă,/ Ca cinci dește la o mînă" (p. 120), regăsibilă în majoritatea covîrșitoare a variantelor, imagine pe cît de singulară și neînțeleasă, pe atît de fidel și stăruitor invocată ca loc de plasare al acțiunii.

Tradiția folclorico-mitologică românească nu conține referințe la un cult special al ulmului, dar, adorarea lui, sugerată de imaginea citată—

https://biblioteca-digitala.ro

—în cadrul căreia numele concret al copacului a rămas peste tot neschimbat [26] — , se circumscrie cultului mai general al arborilor, semnalat la toate popoarele indo-europene şi păstrat în forme încă vii (deşi mult atenuate) chiar în credinţele noastre populare (a se vedea în mod deosebit funcţiile magico-mitice ale bradului, mărului, alunului, nucului, stejarului etc.).

Bazîndu-se pe o amplă documentare istorico-arheologică, mitologică şi etnofolclorică, James George Frazer înfăţişează pe larg în capitolul IX al *Crengii de aur* mărturiile despre „cultul arborilor" la greci, romani, celţi, germani, slavi şi fino-ugrici, relevînd că dumbrăvile sau poienile sfinte au constituit cele mai vechi sanctuare din spaţiul european, iar venerarea lor s-a perpetuat pînă tîrziu. „Cît de serios a fost odinioară acest cult [la popoarele germanice] — scrie el — se poate constata din pedepsele sălbatice pe care le statuau, [de pildă], vechile legi germane împotriva celor care îndrăzneau să cojească un copac doborît. Ombilicul vinovatului trebuia să fie tăiat şi ţintuit în cuie pe partea copacului pe care acesta o cojise ; apoi era gonit în jurul copacului pînă cînd intestinele sale erau complet înfăşurate pe trunchi. Este limpede că intenţia pedepsei era de a pune, în locul cojii moarte, substanţă vie de la cel vinovat ; era vorba de viaţă pentru viaţă, de viaţa unui om pentru viaţa unui arbore" [27]. La lituanieni — relevă Frazer — se păstrau, pînă către sfîrşitul secolului al XVI-lea, „în preajma satelor sau a caselor", dumbrăvi sacre, în care chiar ruperea unei rămurele ar fi fost un păcat. Ei credeau că cine ar tăia o creangă dintr-o asemenea dumbravă ar muri subit sau ar rămîne schilod" [28]. La triburile fino-ugrice de pe Volga „nici un copac nu putea fi tăiat " din poienile sfinte şi „nu se îngăduia să rupi nici o ramură din dumbravă" [29].

E de presupus că asemenea credinţe şi practici — exemplificate de Frazer doar prin cîteva ilustrări — au avut un caracter mult mai general şi că ele au fost familiare şi vechilor locuitori ai acestui pămînt, în străvechime.

Fără a împinge — în perspectiva celor relatate — lucrurile atît de departe încît să considerăm tale quale că rănirea mortală a lui Toma Alimoş de către Manea s-ar datora tăierii de către primul a crengilor din ulmii sfinţi spre a-şi atîrna armele —deşi motivaţia are un suport plauzibil—, împărtăşim opinia că pedepsirea protagonistului ar putea fi pusă în legătură cu profanarea — involuntară, socotim — a locului sacru în care a poposit. Iar aşa-zisa lovire mişelească săvîrşită de Manea ar fi putut, poate, avea iniţial un caracter ritual, cu tulburătoare asemănări cu practicile descrise de Frazer, întrucît ombilicul revine mult prea frecvent ca loc de împlîntare al cuţitului sau săbiei în balada românească : „Că pe Toma mi-l tăia/Pe la furca pieptului,/La încinsul brîului,/*Deasupra buricului*,/ /Unde-i greu voinicului" (p. 59); „Însă Manea ce-mi făcea ?/Cu stînga plosca lua,/Cu dreapta paloş trăgea,/*La buric mi-l atingea*,/Maţele afară că-i da" (p. 69) ; „Şi pe Toma mi-l tăia/*Di-asupra buricului*/*La-nčinsoarea brîului*" (p. 75) ; „Nu mi-l tăia voinicește/Şi mi-l tăia fămeieşte/*De la vale de buric*,/Unde pasă la voinic" (p. 135) ; „Pe Toma că mi-l tăia/Cam deasupra brîului,/*Deasupra buricului*,/La casa sufletului" (p.185) ;*Din susul buricului*,/Pe la furca pieptului" (p. 242) etc.

Schimbările de mentalitate survenite în decursul timpului, uitarea vechilor semnificaţii implicate nucleului narativ arhaic au făcut ca înfruntarea dintre cei doi eroi să capete alte sensuri, iar Manea, din apărător al locului sacru — al cărui paznic, sacerdot sau spirit benefic pare să fi

https://biblioteca-digitala.ro

fost — să devină o întrupare tot mai accentuată a răului (în speță a perfidiei și lașității).

Totuși, faptele nu sînt defel simple, iar înțelesurile adînci se lasă cu greu descifrate, intrigînd prin ambiguitatea lor mergînd pînă la antinomie. Dovadă că în chiar cazul concret la care ne-am referit, al culpabilității lui Toma, alături de dovezile incriminate aflăm constant destule elemente la fel de puternice care îl disculpă, atît în perspectivă magico-cultică, cît și cutumiară; balada *Toma Alimoș* constituind, poate, ghemul celor mai neliniștitoare contradicții de sensuri din toată epica versificată românească.

Spre argumentarea celor afirmate, vom aduce în discuție libațiunea făcută de Toma în cinstea ulmilor veneraţi — una dintre componentele cele mai statornice ale structurii narative a baladei [30], ce trebuie pusă, incontestabil, în directă legătură cu cultul arborilor și cu caracterul sacru al locului de desfășurare a acțiunii, căci, în pofida schimbărilor de optică, ce au făcut ca închinarea eroului în fața copacilor să pară un simplu gest de prietenie sau de înfrățire cu natura, săvîrșit din cauza singurătății (a lipsei unor convivi de petrecere), prosternarea sa înaintea ulmilor a păstrat, totuși, în multe variante, caracterul evident de act religios [31]: „*El cu ginu mn-i stropcè*/ Și ulmn(i) si ploconé" (p. 63); „Din vîrfuri ci i-apleca/ *Și-ñ vin, veri, i-ntina*" (p. 71); „Plosca-n mîni o cuprindea,/ *La rădăcină-i uda*,/ Ei de vîrfuri se pleca/ *Și Toma se ploconea*" (p. 78); „*Vin la tulpină turna*/ Și de vîrf că-i apuca/ Și în vîrf, frate, închina" (p. 85); „Ulmii kă să apleca/ Și cu vin kă mi-i stropea" [32]; „Pahar cu vin că umplea,/ Ulmilor că închina,/ *La tulpină că-i stropea*" (p. 104); „Vin prin pahare punea, /*La rădăcină-i uda*" (p. 121); „Pahar dă vin kă-m' lua/ Și la ulmi kă să ducea,/ *Pă la rădăcini punea*" (p. 124); „Ploschița-n mînă-o lua,/ La rădăcină-i uda" (p. 176); „Vin pîn pahare punea/ La rădăcină că-i uda" [33]; „Toma cu vin îi stropea/ Frunza lor să ruminea" [34].

Turnarea vinului, gesturile săvîrșite (înmuierea crengilor, ploconirea în fața ulmilor), uneori și cuvintele rostite („Trăiți, ulmi, cu sănătate,/ De voinici să aveți parte", p. 238), conturează clar atributele ritualice ale libațiunii îndeplinite de Toma, chemîndu-ne în minte gesturile similare de închinare în fața umbrelor celor dispăruți la praznicele consacrate, cînd fiecare mesean varsă cîteva picături în cinstea mortului sau a morților pomeniți.

În mod surprinzător și totodată singular în cuprinsul epicii versificate tradiționale — dar în concordanță cu logica artistică a imaginarului și a credințelor populare străvechi —, copacii răspund cu promptitudine închinării lui Toma, ploconindu-i-se pînă la pămînt sau binecuvîntîndu-i masa [35], ceea ce echivalează cu apoteozarea sa, resimțită la început drept reală, iar mai tîrziu doar metaforică: „Unde ulmii mi-auzia,/De tulkini se depărta,/De vîrfuri s-amesteca,/La Toma se ploconea" (p. 68); „Iar ulmii cînd auzea,/Poalele și le lăsa,/Vîrfurile le-apleca/ /Și lui Toma mulțămea" (p. 94); „Și cum sta/De închina,/Codrul se cutremura,/Ulmi și brazi/Se cletina,/Fagi și paltini/Se pleca/Fruntea/De i-o răcorea,/Mîna/De i-o săruta" (p. 98) [36]; „Și ulmii ce mi-și făcea ?/Dă mijloc să cocoșa/Și dă vîrf să apleca,/Toți Tomii să ploconea" (p. 107—108); „Ulmii de vîrf se pleca/Și lui Toma-i mulțumea" (p. 134, v. și p. 140); „Ulmii mi se legăna/Și de vîrf se apleca/Frunza din ei că-mi cădea/Și masa i-o împodobea" (p. 206) etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Faptul însă că ulmii sfinți primesc ofranda rituală a lui Toma și i se ploconesc contrazice clar opinia că protagonistul ar fi profanat locul sacru în care a poposit, știut fiind că unui pîngăritor nu i se acordă niciodată harul divin. Or, înclinarea ulmilor constituie tocmai forma palpabil de transmitere a grației divine [37], de care se miră însuși Toma Alimoș (în varianta Tocilescu, din Mănăstireni, Vîlcea, p. 165) și pentru care este mai ales invidiat și pedepsit, în cele din urmă, de Manea : „Toma la ulmi se-ntorcea,/Ulmii de vîrf se-nclina./Iar Manea dacă-mi vedea,/Din gură așa-mi grăia : — Bine, Toma Alimoș ; /Eu la ulmi m-am închinat,/De ce nu s-au înclinat ?" (p. 158). Conflictul dintre cele două personaje pare a fi cauzat — cel puțin în textul citat ca și în cel ce urmează — de rivalitatea de putere : „Să ve' Mane-al cîmpilor,/Cînd așa iel că vedea,/Singurel că se gîndea : /—Iată, . . . tu-i mumă-sa,/Ăi cinci ulmi dintr-o tulpină/Ca cinș' fraz' buni dintr-o mumă ;/Ca cin' deșt la o mînă,/Iei aicea la mine-n moșie c-au crescut,/Și io dă multe ori la iei că m-am închinat,/Și iei de vîr' nu s-a aplecat,/Ș-acum la hoțu ăsta dă Toma lu Moș/Cum iel la iei că s-a-nchinat,/Gata, și dă vîrf s-a aplecat/Și lu' Toma i-a mulțumit. /Nu cumva — zice — 'uoțu dă Toma/Moșiile mele să le stăpînească ?" (p.143).

De altfel, în unele variante, atît presupusa profanare cît și așa-zisa încălcare samavolnică a locului constituie nonsensuri vizibile, din moment ce eroul poposește într-un spațiu de care este profund legat din moși strămoși [38] : „Auzi tu, murguțu meu — rostește el în cea mai veche transcriere a baladei (1831) — Du-mă tu la izvoru mieu,/La izvoru cu cinci ulmi din trupină,/Ca și cinci frați dintr-o mumă" (p. 235), sau : „Și iel frate, să trăgea/La un puț cam părăsit*i*,/De moșu-seu ie 'nceput*i*,/Dă moșu-său dă dămult*i*/Că dă ta-său mi-e zidit/Și dă Toma isprăvit" (p. 192).

Precizarea aceasta, ce ar putea părea bizară, nu face decît să explicite, în fond, o motivație voalată, implicată tuturor variantelor, decodificînd legătura adîncă dintre Toma și locul sacru descris, ce răzbate și din alte compartimente ale baladei. A se vedea în mod special variantele culese din localitățile Cerătu, Galicea Mare și Vîrvor, județul Dolj, în care personajul își aduce copilul ucis — poate sacrificat — spre a-l îngropa aici ; de asemenea, sfîrșitul întregului corpus de variante în care eroul lasă cu limbă de moarte calului să-l înmormînteze „la gropana cu cinci ulmi".

În perspectiva lor, considerăm că dorința personajului de a-și găsi liniștea finală în preajma ulmilor înfrățiți e generată de cu totul alte resorturi decît de aspirația eutanasică a integrării în natură, de care s-a vorbit așa de mult. Ceea ce-l atrage pe el aici, bănuim, e sentimentul comuniunii cu înaintașii, pe care prezența fîntînii construite îl evocă ; între puțul de la marginea drumului [39] și memoria celor dispăruți există o puternică legătură, ce mai poate fi încă sesizată în tradiția folclorică vie.

E cazul să arătăm — întrucît mărturiile consemnate lipsesc — că o fîntînă o dată construită e îngrijită, de regulă, de membrii aceleiași familii chiar dacă izvorul nu se află pe pămîntul lor — , iar datoria de a o întreține curată și în bună stare se transmite din tată în fiu. De asemena, se cuvine să reamintim că săparea și îngrijirea fîntînilor are ca mobil esențial ostoirea setei celor din neam pe lumea cealaltă, apa consumată fiind unanim considerată apă de pomană [40].

Construite întru pomenirea morților, spre veșnica lor aducere aminte fîntînile erau nu rareori săpate chiar în preajma mormintelor sau, poate

https://biblioteca-digitala.ro

mormintele în preajma fîntînilor, încît fîntîna chema oarecum de la sine în mintea trecătorului, dacă nu cimitirul, măcar mormîntul sau mormintele izolate.

Perpetuată pînă tîrziu, îndeosebi în aşezările mici izolate din zona montană sau de codru, această practică — ce trebuie să fi avut o largă răspîndire în trecut — este evocată de Mihail Sadoveanu în romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă*, într-o formă ce pune într-o lumină cu totul nouă semnificaţiile imaginii-cheie din *Toma Alimoş*: „Trecînd iarăşi în locuri singuratice cu tovarăşii săi", în drum spre Iaşi, abatele „văzu o fîntînă cu cumpănă. Lîngă ea se înalţa un frumos măr rotat, care mai păstra încă pe smicelele vîrfului cîteva poame roşii ca sîngele. Fîntîna era veche după cît arătau ghizdelele şi furca de stejar; avea însă cumpănă nouă şi ciutură de curînd pusă. Mai la vale de măr şi de fîntînă, cîteva movili proaspete de ţărînă şi cîteva cruci albe de lemn abia cioplite. [...] Nu înţeleg însă — rosteşte abatele — ce rost are o fîntînă construită aici. Cine-a putut avea această idee bizară şi la ce i-a folosit osteneala? Am lăsat în urmă Siretul şi se mai vede încă în fundul văii, în ceaţa amurgului, lacul. — Odată am avut şi eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, şi mi-am pus aceeaşi întrebare. Şi am aflat răspunsul de la slujitorul acela al meu care-ţi este domniei tale simpatic. [...] E fîntînă pentru călători străini, întru amintirea morţilor. Bînd cei vii, îşi potolesc şi cei morţi setea, pe cealaltă lume — O superstiţie ca multe altele. — Cine ştie... răspunse visător abatele de Marenne. Atunci şi mărul acela cu fructe de sînge este tot al morţilor. — Aşa se pare" [41].

Toate aceste elemente simbolice, ce se cheamă unele pe altele, trădîndu-şi reciproc semnificaţiile : fîntîna, pomul vieţii, mormîntul, se regăsesc în finalul baladei *Toma Alimoş*. Convingerea noastră e însă că ele sînt de bănuit în totalitatea lor chiar de la începutul textului şi că dorinţa personajului de a fi îngropat în acel loc trebuie pusă în directă legătură cu sensurile ce rezultă din asocierea lor, eroul aspirînd, de fapt, să fie înmormîntat alături de ai săi (înhumaţi, după cît se pare a rezulta, în preajma ulmilor îngemănaţi) sau, pur şi simplu, să fie îngropat într-un loc sacru.

Conştiinţa acestei legături dintre eroul baladei şi locul în care el poposeşte — păstrată poate mai vie în unele zone sau la unii informatori — va fi constituit, desigur, una dintre cauzele esenţiale ale inversării rolurilor celor două personaje în desfăşurarea acţiunii. În orice caz, ea pare să fi fost hotărîtoare în cadrul variantei *Manea al Cîmpului*, culeasă de Cristea Sandu Timoc, din Poiana, Pojarevaţ, în care Manea — deşi continuă a-şi păstra în noua ipostază vechea funcţionalitate de „stăpîn al pămîntului" — este înjurat şi, în cele din urmă, lovit de Toma cu sabia pe motivul aparent ilogic, „că i-a-ncurcat livadea", iar Manea, cu totul nefiresc pentru un „stăpîn a pămîntului", se dezvinovăţeşte, recunoscîndu-şi în fapt, culpa : „Vino tu la masa mea,/ Că n-am încurcat livadea ;/ /Lasă Negru meu să pască/Că iară iarba o să crească !" [42] După cum, aceeaşi conştiinţă va fi contribuit, nu în mică măsură, la investirea lui Toma cu unele atribute care evidenţiază consubstanţialitatea lui cu acel spaţiu chiar şi în variantele în care Manea e înzestrat cu toate însuşirile sale distinctive : Toma este văzut, de pildă, în varianta din Vădăstriţa, Olt, drept paznic al locului în care îşi întinde masa („D-abai Toma Alimoş/Toma din Ţara de Jos/El pasnic că mi-ş era", p. 205), iar în varianta din Hotarele, Ilfov — drept un ins cu mult mai familiarizat cu locurile respective decît Manea, ceea ce-i şi îngăduie să-i iasă acestuia înainte pe scurtătură

https://biblioteca-digitala.ro

(„Pă-l kolnik, vere, kă-m' da/Pă unde Manea nu știa,/Înk-un čeas mai zăbovea/Pînă Manea kă sosea", p. 126).

Legătura eroului cu locul în care dorește să fie în cele din urmă îngropat pare a fi sugerată și de apelativele „frate", „frățîne", „fîrtate", „frățioare", „vere", „verișcane", cu care mai ales Toma i se adresează lui Manea și care — dincolo de un anume convenționalism protocolar — credem a releva, cel puțin în unele variante, o certă înrudire consanguină între personaje și, implicit, o egală afinitate cu spațiul respectiv. A se vedea, mai ales, arhaica variantă culeasă de Emanoil Bucuța din Rabova, sudul Dunării, în care Toma, multă vreme plecat departe, ca argat, se reîntoarce la moșia strămoșească, stăpînită, înțelegem, de Manea : „Cine, maică, te-a-nghemnat/De tu, muică, mi-ai plecat/Din țară unde-ai fost argat,/Pe la moșie c-ai dat,/Cu văru-tu te-ai certat,/Muică, capu ți-a mîncat/Și singură m-ai lăsat !/Ard-o focu de moșie,/Rămase toată pustie ! [43]

Opinînd pentru o asemenea supoziție, nu ne gîndim, evident, la formulări de tipul: „Bună ziua, frate Tomo./—Mulțumescu-ți, frate Maneo" (p. 166) ; „Poftim, frate, vin și bea" (p. 78) ; „Să-mi trăiești, Maneo fîrtate" (p. 236 ; v. și p. 242, 244, 247) ; „Ține, vere, vin dă bea/De la mînușița mea" (p. 108) etc., în care cuvintele „frate", „vere" par a avea doar valoarea unor simple atribute de politețe. (Deși, revenirea statornică a cuvintelor amintite de la o variantă la alta, poate părea cel puțin simptomatică, cu atît mai mult cu cît menționatele adresări protocolare sînt însoțite constant de îmbierea lui Toma, cu adînci rezonanțe în dreptul cutuminar românesc, de a bea paharul, sticla sau plosca —pe jumătate (ca vechi frați de cruce sau rude regăsite) [44], sau spre a face frăție : „Să trăiej, Maneo fîrtate, /Dă-ț' mînia la o parte,/Și-ai să bem din jumătate" [45] ; „Jumătate să-l beau io,/Jumătate să-l bei tu" [46] ; „Dă-ți mînia la o parte/ /Și bea ici pe jumătate", p. 99) [47]. Ci avem în vedere cîteva variante în care rudenia dintre cei doi erori pare a fi în afara oricărui dubiu. A se vedea, de pildă, varianta din Teiș, Dîmbovița, în care Toma i se adresează deschis adversarului său : „Nu ți-a fost, Maneo, păcat/Frățiorul l-ai tăiat ?" [48]. De asemenea, varianta din Dăbuleni, Dolj: „După fîrtate să ia/ [...] Dară Toma ce zicea ?/Măi fîrtate, dumneata/[...] Pe fîrtat îl distrugea" [49] Sau, încă și mai elocventă, varianta din colecția lui Cristea Sandu Timoc : „Tare vine de la vale,/Văru-su Toma călare/[... Văru Toma a venit,/A venit și m-a certat,/Cu paloșu m-a tăiat./[...] Și pe vărul l-am găsit/La coveiu Dunării,/Unde Dunărea cotește,/Cu podmol se-nămolește" [50] În sfîrșit, varianta *Cîntecul lui Toma Al Imos*, culeasă de Em. Bucuța : „Tumte-atunci rău îi părea/Că vărul lui bun era,/Că sînt ei doi verișori/ /Făcuți din două surori./[...] Cu văru-su s-a certat/C-așa rău s-a întîmplat/Și-amîndoi mi s-au tăiat" [51].

E cazul să relevăm însă că această confuzie tulburătoare dintre personaje, mergînd pînă la inversarea semnalată a rolurilor lor în cadrul scenariului epic — deloc întîmplătoare sau laterală [52] — e provocată mai ales de similitudinea împinsă nu o dată pînă la identitatea conturării actanților și de vagul concretizării statutului lor social, similitudine cauzată, la rîndul ei, probabil, fie de funcționalitatea întrucîtva asemănătoare în începuturi a celor două personaje, fie de neînțelegerea clară a rosturilor lor, intervenită pe parcurs [53]. Căci dincolo de modelarea eroilor în perspectivă învederat antagonică — cu vădită tendință de prezentare a lui Toma dintr-un unghi aureolant, iar a lui Manea într-o postură denigratoare — materializarea lor concretă păstrează, bănuim, din straturile anterioare, numeroase semne de similitudine și chiar de identitate. Mai mult,

https://biblioteca-digitala.ro

la o atentă cercetare se constată că, de fapt, diferențierea dintre personaje (altfel spus individualizarea lor) nu se face decît în planul trăsăturilor moral-comportamentale și al atributelor sociale, în rest actanții fiind croiți sensibil asemănător, după aceleași tipare, în manieră mai mult sau mai puțin hiperbolică.

Cu excepția variantei din localitatea Ștefan cel Mare, Olt, în care Manea e înfățișat caricatural („mititel și borțoșăl"), și a cîtorva variante muntene, în care interpreții își „trădează aversiunea"[54] față de personaj prin epitetele folosite în portretizare (ex. : „Manea slutul/ Și urîtul ;/ Manea grosul/ Și-arțăgosul", p. 99), cea mai mare parte a variantelor ni-i prezintă pe eroi întrucîtva apropiați ca forță, bogăție și înfățișare. Iată cîteva caracterizări tipice pentru Toma : „Nalt la stat,/Mare la sfat" (p. 97) ; „Voinicel mocan/Călare pe cal/Ca un iortoman" (p. 111) ; „Frumoasă masă /mi-e-ntinsă/D-un voinicel mi-e cuprinsă" (p. 148) ; „Fuge Toma Mălinos/ Viteaz din Țara de Jos" (p. 237) ; „Numai Toma Alimoș,/Voinic din Țara de Jos" (p. 244). Și altele pentru Manea : „Un voinic cam iortoman/ /Pă-un cal negru, dobrogean"[55] ; „Venea Manea cel spătos" (p. 215) ; „Dușmanul voinicilor" (p. 61) ; „Voinicul codrilor" (p. 66) ; „Voinic Manea Cîmpilor" (p. 219) ; „Un voinic el îmi vedea/Și pe el îl cunoștea/Că era voinicul Manea" (p. 227) ; „Tare-mi venea d-un voinic/Minînd un căluțel murg" p. 172).

Similitudinea dintre personaje — sugerată de calificativele și chiar de formulările nu o dată identice citate — e relevată în două variante chiar de Toma, care ține să sublinieze în mod expres asemănarea dintre ei : „Tu viteaz și eu viteaz,/Să nu facem vreun meraz" (p 166) sau : „Ieș' voinic dă sama mia,/Tu voinik, ieu voinik,/Amîndoi după kîștig"[56].

Această senzație e accentuată încă și mai puternic de descrierea vestimentației și a accesoriilor actanților, în prezentarea cărora cîntăreții populari recurg, de regulă, la una și aceeași formulă călătoare pe care o întrebuințează imprevizibil de la o variantă la alta, fie pentru portretizarea lui Toma, fie a lui Manea. Iată, de pildă formula utilizată spre a-l individualiza pe primul dintre eroi : „Nemerit-au,/Poposit-au,/Să vezi Toma Dalimoș,/Savai din Țara de Jos,/C-un cojoc mare, lățos,/Mi-l purta vara pe dos/Și iarna cu mița-n jos/Ca să-i fie de folos" (p. 120). Sau : „Parc-ar fi Toma a lui Moș/C-un cojoc mare mițos/Ce-l purta pă dos,/Cam pă dos și cam pe șale,/Ca să-i țiie de răcoare"[57]. În sfîrșit : „Să vezi Toma d-Alemoș,/Boier din Țara de Žos,/K-un kožok mare lățos,/Ce-l purta vara pă dos,/Și-l mai purta pă spinare,/Ka să-i mai vie răcoare" (p. 124). Și acum aceeași formulă, cu variațiile firești, utilizată în portretizarea lui Manea : „Mi-era Manea cel spătos,/ C-un cojoc mare mițos,/Cu cojocu-ntors pe dos" (p. 184). Sau : „Vine Manea cel spătos,/Cu cojocu-ntors pe dosî, /Și-l poartă pe chelea goală,/Ca să-i ție de răcoare"[58] ; „Iera Manea cel spătos/Cu cojoc mare mițos/Ce-l poartă vara pe dos/Să-i ție de răcoros"[59].

Formula respectivă, identificată de noi în 22 de variante (în cîte 11 texte pentru fiecare dintre personaje), pare puțin stranie. În orice caz, purtarea aceasta bizară a unui cojoc tot anul, inclusiv în timpul căldurilor verii, întors cînd pe față, cînd pe dos, atît de unul dintre actanți, cît și de celălalt, ne pune pe gînduri. Mai mult ca sigur că aici se află una dintre cheile de înțelegere a semnificației originare a personajelor. Și nu-i exclus ca cojocul atît de insistent invocat în portretizarea eroilor să fi fixat însăși identitatea lor socială.

Cîteva elemente ciudate de vestimentație, păstrate în unele variante, ce amplifică impresia de straniu a portretizării celor două personaje, ne

https://biblioteca-digitala.ro

fac și mai mult să credem că ne aflăm în fața unor detalii de costumație receptate, după pierderea semnificației inițiale, fie în registrul umoresc fie în gama procedeelor hiperbolice, conform unei tendințe mai generale, vizibilă în folclor. Fapt este că aceste detalii contrastează evident, cel puțin în varianta din colecția Iuliu Bugnariu, cu portretul fizic al „voinicului tînăr și frumos" și că ele nu se acordă deloc cu intenția de aureolare a personajului — știut fiind că o căciulă bălțată, și încă de țap, constituie, în orizontul satului tradițional, un continuu prilej de ilaritate : „Șade Toma Dalimos/Voinic tînăr și frumos,/Cu cojoc de miel lițos,/ Ce-l poartă vara pe dos ;/Cu topor înfierecat,/Cu cușmă de țap bălțat" (p. 241). Asocierea unei asemenea cușme ciudate, neuzitate, cu toporul — element cu vechi și recunoscute funcții cultice — lasă să se întrevadă cu destulă claritate că altele trebuie să fi fost rosturile ei în trecut.

Distonantă față de intenția rapsodului ni se pare și invocarea elementelor de vestimație în varianta din Celei, Olt, culeasă de la N. Candoi (Turică). Mai mult ca oriunde se vede că aceste accesorii au intrat în ansamblul portretului oarecum în virtutea inerției, fără a fi cerute de o necesitate expresă : „Tare-m' vine și-m' sosește/Savai Toma d-a lu'Moș/Tocmai din Țara dă Jos,/Cu-ăl cojoc mare, lățos,/Că-l poartă vara pă dos/Și mi-l ține cam pă șale/Ca să-i ție de răcoare . . ./Cu *căciula ne-ndopită*,/*Cu ghieba neisprăvită*,/Cu cinci frîne la ciochină,/Șapte-op'la buzunare/Atîrnate-n găitane,/Văluite-n mușamale,/Băgate pe su'samare,/Strălucesc ca sfîntu soare . . ." (p. 191—192).

În sfîrșit, cu totul insolită ni se pare îmbrăcămintea lui Manea din varianta *Toma-a-lui-Moș* din Drăcșănei, Teleorman) („VeneaManea furios/ /C-un cojoc mare mițos,/Și cojoc din ce făcut ?/Frate, tot din piei dă lup,/ /Care n-am văzut de cînd sînt", p. 149), ce lasă să transpară evidenta discordanță dintre epitetul „mițos" (evocînd oaia) și „pielea dă lup" poate un adaos modern, dar tot așa de bine poate un rest arhaic.

Un alt element deosebit de important, favorizant al confuziei semnalate dintre personaje, îl constituie calul de culoare neagră — ce trebuie să fi avut cîndva o semnificație precisă — dar care acum poate fi regăsit atît la unul, cît și la celălalt dintre eroi. Așa, de pildă, Toma e înfățișat venind „p-un cal negru dobrogean" (p. 123) sau „p-un cal negru în buestru" (p. 212), iar Manea apare „pe-un cal negru", „cu nările poleite/Și cu frîiele vopsite" (p. 249) sau : „P-un cal negru dobrogean/Plătea kît un kal domnesc" [60]. Pe calul lui Toma îl cheamă chiar Negru („Negrule, Negruțul meu,/Azi te jur pe Dumnezeu/Să mă duc ca gîndul meu", p. 95 ; „Negrule, nebunule,/Îngenunche tu-nainte . . ." p. 112 ; „D-ale, Negru, Negurici,/ /D-oi vedea că mor p-aici", p. 203 etc.), în timp ce despre calul lui Manea ni se sugerează doar că l-ar chema așa : „Tăia o parte-a trupului,/Trei coaste-ale Negrului" (p. 186) ; „Așa bine mi-l lovea,/Pe jumătatea trupului/Cu trei coaste-a Negrului" [61].

Desigur, frecvența mai mare a asocierii calului negru cu Toma, în textele înregistrate, nu constituie un indiciu pentru judecarea situației originare. Creșterea în timp — bănuim — a importanței episoadelor finale, ale testamentului și îngropării lui Toma (cu toată pletora pasajelor dedicate găsirii și lumirii lui sau a transmiterii bunurilor sale) a dus de la sine la înmulțirea numărului de apariții ale calului negru (date fiind semnificațiile sale funerare) alături de erou.

Presupunem însă — în virtutea logicii faptelor relevate pînă acum — că negrul trebuie să fi constituit, la origine, o marcă de contrapondere a

https://biblioteca-digitala.ro

unuia dintre cai față de celălalt și, implicit, o notă de opoziție a eroului căruia acesta îi va fi aparținut față de adversarul său.

Ajunși în acest punct — după ce am subliniat atît identitatea conturării celor doi actanți, cît și afinitatea lor egală cu spațiul sacru în care Toma poposește — , ne permitem să revenim, dintr-o cu totul altă perspectivă, asupra cauzei pentru care ei se confruntă.

După cum bine s-a evidențiat [62], învinuirile formulate de Manea împotriva lui Toma — cu totul disproporționale față de faptele săvîrșite de acesta, cel puțin după optica modernă — reprezintă în realitate simple pretexte, mai mult sau mai puțin convenționale, adevăratul motiv originar al mîniei personajului rămînîndu-ne învăluit în mister.

Mai puțin s-a observat însă că, de fapt, Manea e supărat (pe Toma) încă înainte de a-l fi întîlnit, fiind cuprins de acea furie *(furor)* sacră, caracteristică eroului mitologic, ce precede ritual-obligatoriu înfruntarea cu adversarul sau săvîrșirea faptelor vitejești [63].

El își face apariția, în unele variante, asemeni unei forțe dezlănțuite, împrăștiind groază : „Tare-mi vine d-un voinic" (p. 162); „Tare-mi vine, tare-mi strigă" (p. 108); „Venea Manea furios" (p. 149); „Vine moale, strigă tare,/Strigă tare-n gura mare" (p. 213); el „venea, chiot trăgînd,/Și din arme scăpărînd/Și pulbere rîdicînd" (p. 61) sau „Din buzdugan azvîrlind/Și ierbele tăvălind" (p. 66). Iar cînd se apropie de Toma îl înjură sau îl apostrofează, fără să țină seamă de dezvinovățirile acestuia și cu atît mai puțin de invitația sa la dreaptă judecată : „Nici bună ziua nu da,/Făr' d-apuca d-a zicea :/— D-alei, Toma d-Alimoș,/Venit din Țara de Jos,/ /F . . .-ți crucea mîni-ta,/Ce cați pe moșia mea ?" (p. 176); „Ai tu, Tomo, dumneata,/. . .tu-mi-ți krucea, legea,/Mi-ai încurcat livadea" (p. 125); „De părinț' mi-l suduia" [64]; „Cînd la ulm că-mi ajungea,/Nici bună-ziua nu da,/Și de mamă-l înjura,/Că i-a-ncurcat livadea" [65].

Aflat într-o stare cu totul specială de surescitare — ale cărei resorturi și proporții nu mai pot fi înțelese și admise de ascultătorul actual [66] —, Manea se mînie din ce în ce mai tare, pînă cînd — nemaiputîndu-se stăpîni — se lasă în voia pornirii războinice : „Ploschița-n mînă lua,/Numai buzele uda,/De necăjit ce era,/Și la Toma că i-o da/Și la guriț-o punea./ /Trei ceasuri c-o vîjîia/Și Manea se necăjea./Paloș din teacă trăgea,/Peste burtă că-l izbea,/Mațele că-i revărsa" (p. 177).

E cazul, însă, să arătăm că nu în toate textele culese atacul lui Manea împotriva lui Toma e mișelesc, așa cum îndeobște e privit de cîntărețul popular, îndepărtat temporal de ambianța socio-culturală care a dat naștere nucleului narativ al baladei.

În cîteva variante din zone geografice foarte diferite se mai străvede încă forma, bănuim, arhaică, de înfruntare voinicească a celor doi actanți. În cadrul lor, Manea — deși privit cu aceeași antipatie caracteristică baladei — se comportă după toate etichetele luptei cinstite, atacîndu-și pe față dușmanul : „Paloz din t[e]ăkă skotea,/Pă miskiu kă mi-l trăgea,/ /Ka laptili mi-l făcea,/Dă pămîn'kă mi-l trîntea,/Trei časuri kă-m' piuia/ /Și la Toma năvălea,/Mațili kă-i răvărsa" [67]; „Ali, Toma d-a lui Moș/ /Ci-n cals tu moșiile/Și-mi încurci ierburile ?/Io te tai nežudecat,/Ca p-un mare vinovat !/Cu palușu c-aducia,/În inima lui că da,/Mați-afarî ci-i vărsa" (p. 72); „Manea de loc l-înjura,/Că i-a călcat moșia./Cu sabia că mi-și da,/ /Mîna dreaptă îi tăia,/Mai nimic că nu strica,/Mațele jos le vărsa" (p. 181); „Dară Toma supărat [într-o variantă în care rolurile eroilor sînt inversate]/ /Paloș din teacă trăgea/Și-n Manea că-l repeza ;/Peste burtă mi-l lovea,/ /Mațele i le vărsa" [68]; „Mane-atunci se mînia,/La Toma se repezea,/Odat'

https://biblioteca-digitala.ro

cu palosul da,/ Piste mijloc îl tăia,/ Maţele i le vărsa" [69]; „Mîna pe paloș punea/Și pe Toma mi-l lovea" (p. 209).

De asemenea, se cuvine să observăm că, după cît se pare a rezulta din alte variante, cei doi actanți nu se luptă pentru prima oară. Ei se cunosc mai demult, părînd chiar a fi prieteni, ca în varianta din Coștei, Timiș : „Iar cu ochii se uita, Ce vedea tare-i plăcea./Un voinic el îmi vedea/ Și pe el îl cunoștea,/Că era voinicul Manea" (p. 227). Sau, dimpotrivă deși se cunosc, se comportă cu suspiciune, temîndu-se unul de altul — cazul lui Manea : „Foarte mult nu mi-și trecea/Pînă Manea că venia,/ /Pe de departe vorbia/(Foarte viteaz mi-l știa)" (p. 239); sau al lui Toma : „Ochi la deal că-și arunca/Ce vedea să spăimînta :/Venea Manea Kîmpilor" [70]. S-ar părea că ei s-au mai înfruntat în decursul timpului, fiecare fiind cînd urmăritor, cînd urmărit. Așa, de pildă, în varianta citată din *Vestitorul satelor*, Toma e cel care caută scăpare în incinta locului sacru : „La gropana cea săpată,/La măsuța cea de peatră,/De la pămînt ridicată, /Unde-a mai scăpat odată" (p. 65), în timp ce în varianta din Ilidia, Caraș-Severin, Manea e cel care își caută refugiul : „Și pe Maniu el afla/Jos la rîpa surupată, /Unde mai scăpă odată" (p. 233). În sfîrșit, spre a se sugera, parcă, permanența confruntării dintre cei doi eroi, altfel spus caracterul etern al rivalității lor, în varianta din Orlea, Olt, înfruntarea dintre ei e întrevăzută a se continua dincolo de viața lor pămîntească : „Cînd cu palosul că da,/Luă mîna și spata,/Tăie calul și șeaua/ [...] Și din gura așa zicea :/ — Să șezi, Maneo, acilea,/Să-ți stăpînești moșia,/C-așa îți fuse mintea !/Verde floare mărăcine,/Că vin și eu după tine,/Să ne judecăm p-aia lume !" (p. 183).

Dar, într-o asemenea perspectivă — de proiectare a rivalității dintre cei doi în veșnicie — , motivația luptei, indiferent de forma pe care ea o îmbracă (fie că e vorba de profanarea locului sacru, de luarea lui în stăpînire, de intrarea prin forță în atribuțiile cultice ale celuilalt, de căpătarea grației divine, de părăduirea livezilor etc.), își pierde întrucîtva importanța, fundamentală rămînînd înfruntarea ca atare, care se repetă pe un fundal cu sugestive conotații rituale.

După cum, în aceeași perspectivă de înțelegere a faptelor, statutul însuși al eroilor ne apare într-o cu totul altă lumină, ei dezvăluindu-ni-se, de fapt, drept două întrupări gemelare de tip antagonic (poate ale unor principii cosmice din seria : bine/rău, lumină/întuneric, vară/iarnă etc.), cu posibile corespondențe cu străvechile perechi de spirite sau eroi divini venerați pe pămîntul Daciei sub forma zeilor călăreți (cavaleri danubieni, cabiri, dioscuri etc.).

Consanguinitatea, asemănarea fizică mergînd pînă la identitate, ținuta ecvestră, într-o bună măsură chiar costumația, posibilitatea răsturnării funcționalității, afinitatea egală față de locul sacru, opoziția și lupta eternă, relevate pe parcursul studiului de față, sînt doar cîteva dintre elementele tulburătoare de similitudine dintre actanții baladei și perechea de divinități războinice adorate așa de puternic pe timpul stăpînirii romane, dar al căror cult coboară mult mai adînc în negura vremii [71].

Alte detalii adiacente, cu caracter profund insolit, par a susține supozițiile anterioare privitoare la semnificațiile originare ale eroilor baladei.

Așa, de pildă, ne întrebăm dacă termenul „gropană" — formă lingvistică vagă, invocată în toate variantele baladei, aparent fără o motivație strictă, dar reprezentînd totuși cuvîntul-cheie al formulei de fixare a acțiunii în spațiu („la gropana cu cinci ulmi...") — nu evocă cumva

https://biblioteca-digitala.ro

un loc de cult subteran, specific misterelor mithraice, dar probabil și formelor de adorare a călăreților danubieni, din moment ce esența ambelor religii o constituia dualismul, altfel spus, lupta dintre bine și rău, și din moment ce ultima religie a fost puternic înrîurită de prima? În orice caz, descrierea unor asemenea temple dedicate cultului lui Mithra, descoperite pe teritoriul românesc, pare a avea vizibile corespondențe cu creionarea locului de popas al lui Toma : „Față de atîtea numeroase monumente mithriace — scria D. Tudor în lucrarea *Oltenia romană* —, se poate admite cu certitudine existența unor sanctuare subterane închinate acestui zeu la Romula. Existența unui atare mithreu se confirmă dintr-o însemnare a inginerului Popovici : «Protopopul Martin a arătat că în cetate, la gura Tesluiului, s-au găsit trăs[ăt]urile unei biserici idolatrice, rotundă, diametru circa 4°, în mijloc prestolul zidit, unde se aduceau jertfe. [...] Templul era subteran și situat lîngă o fîntînă cerută de dogma mithriacă, în vecinătatea sanctuarelor. Un alt mithreu, mult mai interesant, s-a aflat la Slăveni, pe Olt" (p. 388).

De asemenea, ne întrebăm dacă episodul uciderii propriului copil de către Toma (din cele trei variante culese din Dolj) — cu totul straniu și unic, nu numai în cadrul baladei, dar chiar în ansamblul folclorului românesc — nu perpetuează cumva, în forme evident schimbate (răstălmăcite), amintirea sacrificiilor umane săvîrșite în cinstea zeilor călăreți, sacrificii atestate arheologic — poate nu fără semnificație — tocmai în zona de unde provin textele citate [72].

Fapt este că modul de ucidere al copilului prin aruncarea în sus și prinderea lui în sabie și apoi tăierea lui în trei, în toate variantele (amintind de forma de trimitere a solilor daci la zeul suprem), pare a avea certe trăsături ritualice : „Dacă-m' vedea și-m' vedea,/Kă copilu nu-mi tăcea,/ /Prea foarte să năkăża,/ Drept în sus mi-l arunca,/Și-n paloș mi-l prižunea,/ /Trei darapuri mi-l făcea" [73]; „El la copil să ducea,/Mîna-n briu că i-o-nfingea,/'Potriva lui l-ardica,/În sabie-l prijunea,/Trei bucăți că mi-l facea" (p. 212); „Copilu-n brațe și-l lua/Și la cal că se ducea,/Și la disagi că-l așăza/Și pe cal de-ncăleca,/La un cîmp mare-m' ieșea,/La răsărit să-ntorcea, /Crucea cu dreapta-și făcea/Și din guriță-m' zicea :/ — Iartă-m', Doamne, păcatu,/Ca să-m' tai copilașu/ [...] Și-n paloș că-l prijinea,/ /Trei darapuri de-l făcea" [74].

Cu totul sugestive pentru semnificațiile pe care credem a le întrevedea în actul săvîrșit de Toma ni se par, pe de o parte, închinarea sa către soare, în forme consacrat și subliniat ritualice, înainte de uciderea copilului, iar pe de alta, transmiterea în final a grației divine, prin intermediul ulmilor care i se prosternează în față : „Să vezi ulmii ce-mi făcea?/ Ei de vîrf că s-apleca/Și lui Toma-i închina" [75]. Mai ales acest de pe urmă gest înlătură orice bănuială despre caracterul abominabil al crimei săvîrșite de Toma Alimoș.

În sfîrșit, ne întrebăm dacă cojocul lățos purtat „vara pe dos/Și iarna cu mița-n jos" (p. 120), atît de insistent invocat în portretizarea celor doi eroi, nu are cumva vreo legătură cu misterele cavalerilor danubieni, în cadrul cărora berbecul — constituind animalul cel mai adorat al cultului—reprezenta totodată treapta ultimă de inițiere. Miștii — scrie D. Tudor, în *Oltenia romană* — „treceau prin trei grade de inițiere, «Soldatul», «Leul» și «Berbecul», cînd miștii purtau masca acestora. De aceea, numărul *trei* devine sacru în cult și obiectele de ceremonial sînt la fel grupate. Berbecul e animalul sfînt al cultului. Mistul care primea gradul acesta îi

https://biblioteca-digitala.ro

purta masca și făcea o baie în sîngele lui amestecat cu al taurului, pentru a se curăți de păcatele lumești și a îmbrăca o haină nouă, ce-i promitea mîntuirea. Această eschatologie abilă făcea numeroși adepți în rîndul poporului de jos, impresiona prin ceremonialul pompos și mistic din mistere, dotat cu un aparat complicat de inițiere, așa cum numai preoții orientali știau să-l aranjeze" (p. 367).

M. Coman releva și el — vorbind despre vestimentația eroului baladesc — perpetuarea în texte a unor elemente de îmbrăcăminte „care va fi fost cîndva una cu implicații ritualice" [76] și observa frecvența deosebită a imaginii personajului îmbrăcat în pielea animalului ucis (fie din dorința identificării cu el, fie în speranța preluării magice a forței sale). Astfel nu-i exclus ca vestimentația caracteristică celor doi actanți, cojocul, să constituie o formă transfigurată a pielii de berbec originare, pe care înșiși eroii exemplari, recte cavalerii divini, vor fi purtat-o spre învigorare sau ca semn distinctiv.

Ajunși, după atîtea ocoluri și investigații laterale, la capătul studiului nostru — în care ne-am propus doar să sugerăm un posibil fir director prin amalgamul contradictoriu al reminiscențelor arhaice cuprinse în structura baladei — , sîntem cei dintîi care ne dăm seama că concluziile noastre nu au decît valoarea unor simple ipoteze de lucru.

Rămîne ca cercetările viitoare [77] — bazate, poate, pe texte mai numeroase și, în orice caz, de dorit, pe investigații complexe de teren, în special în zona Dolj și Argeș, de unde provin variantele cele mai tulburătoare — să le confirme sau să le infirme. Ceea ce putem afirma deocamdată cu toată certitudinea e faptul că balada conține în substanța ei nenumărate elemente străvechi de mitologie, ceremonial și drept cutumiar, peste care nu se poate trece în explicarea sensurilor de bază ale mesajului ei artistic, iar străluminarea lor nu ar avea decît darul de a ne apropia ceva mai mult de noi înșine.

NOTE

[1] *Cîntecul epic tradițional al românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 418—419.

[2,3] *O capodoperă a eposului eroic tradițional*, prefață la vol. *Toma Alimoș (Texte poetice alese)* antologie, prefață și bibliografie de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1986, p. 17, 44.

[4] „Revista de etnografie și folclor", tom. 31, nr. 1, 1986, p. 21—31; nr. 2, 1986, p. 113—119.

[5] *Op. cit.*, p. 419.

[6] Deși pornea de la o premisă falsă.

[7] *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de Folclor", II, 1933, p. 68.

[8] Acest proces de continuă prefacere în timp a cîntecelor — cu aluzie directă la *Toma Alimoș* — era sesizat de Nicolae Iorga în urmă cu aproape 8 decenii: „Cu vremea însă [cîntecele bătrînești] și-au pierdut forma primitivă și au primit adausuri, au suferit prescurtări, prin uitare, și amestecuri pentru ca lipsurile să se ascundă, așa încît ele se depărtează astăzi foarte mult, și în urmarea povestirii, de cea dintîi alcătuire a lor" *(O nouă culegere de poesii poporale din Moldova*, în „Neamul românesc literar", I, nr. 5,1 mai 1909, p. 348).

[9] Localizarea identică a acțiunii din *Șarpele*, în varianta culeasă de Al. I. Amzulescu de la Marin Pînzaru, Giurgiu, la 10. XI. 1962 *(Cîntecul epic eroic*, București Editura Academiei, 1981, p. 257), trebuie pusă pe seama înrîuririi exercitate de balada *Toma Alimoș*, ea nefiind tipică pentru cîntecul respectiv.

[10] Cele mai multe citate din baladă sînt reproduse după antologia *Toma Alimoș*, alcătuită de Iordan Datcu *(ed. cit.)*. În paranteză e indicat numărul paginii din acest volum. Sublinierile ne aparțin.

[11] Versuri identice în varianta A1CED mg. 1644 I b, Ciobanu, jud. Constanța, cul. V.D. Nicolescu.

https://biblioteca-digitala.ro

[12] AICED mg. 6571 a, Smeura, jud. Argeș, cul. Em. Comișel.

[13] AICED mg. 2880 Ra, Blejești, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — A. Vicol.

[14] O asemenea plasare a acțiunii e de bănuit și în variantele în care formula de localizare a suferit evidente degradări, de tipul: „Departe, neică, departe,/Nici departe, nici aproape" (p. 133).

[15] Sau o formă atenuată a muntelui: „Sus la capu dealului", cf. variantei din Poiana Pojarevaț (Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, București, E.P.L., 1967, p. 201).

[16] A se vedea decodificarea acestei semnificații a fîntînii în basmul *Ionică fără frică și Magdalina cea Frumoasă* din culegerea lui Mihail M. Robea, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1986, p. 5—25.

[17] Cel mai adesea, însă, abundența de vegetație sau frumusețea naturii e sugerată de motivul livezii, care constituie, poate, simbolul cel mai uzitat al grădinii edenice primordiale. De aici revenirea aluziei la livada încălcată în învinuirile aduse de Manea lui Toma, în numeroase variante: „Livezi verzi mi-ai încurcat" (p. 95, idem p. 99, 108, 121); „Livezile mi-ai călcat" (p. 157); „Livezi mari d-ai prăpădit" (p. 172); „Ce-mi încalci izvoarele/Și-mi dripesti livezile?" (p. 239); „K-auzise dă Toma/Kă i-a-nkurkat livedea" (p. 125); „Că mi-ai încurcat p-aicea livezile" (p. 141) etc.

[18] AICED mg. 657 1a.

[19] Pustietate sau ariditate — evocată, de obicei, de formula călătoare: „La cîm', vere, la cîmpie,/Unde fir de iarbă nu ie,/Numai dalba-i Colilie/Coaptă de sîntă Mărie,/Mi-aduce mirosu miie" (AICED mg. 1952c, Hotarele, jud. Ilfov, cul. Al. I. Amzulescu).

[20] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideior religioase*, I. *De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 123—124.

[21] Prezența unei mese similare — cu totul ciudate — este semnalată și în începutul confuz al variantei *Toma Alimoș și Manea*: „Sub poală de codru verde/Este-o masă și o șatră/Galbînă mîndră de peatră,/De vin roșu-ncungiurată" (p. 241).

[22] Numele urmăritorului nu este indicat în nici o variantă, dar nu e greu de înțeles că el este Manea. Dovadă că în multe variante ni se sugerează că el a fost continuu în preajma lui Toma: „Și să uită-n altă parte,/Vede pe Manea la spate" (p. 247); „Se uită Toma-ntr-o parte,/Zări pe Manea la spate" (p. 241); „Cînd dădu capu-ntr-o parte,/Zări pe Manea la spate" (p. 244) etc.

[23] Atitudinea sa e întrucîtva similară cu aceea a fiului mai mic de împărat din basmul *Biserica cu clopotu dă aur*: „Ajunge tot acolo la frumusățile alea și-i vine o sete; îi dă-ntîi foame; îi dă o foame mare, grea. Iel trecea. N-avea curaj să puie să mănînce-n livadia aia. Iel așa, ce-a făcut, cum a făcut, a legat calu d-un pom, cu gîtu pă pom să nu s-aplece jos să rupă f-un fir dă iarbă. Iel caută și găsește un mușunoi dă cîrtiț-acolo unde iera pămînt adăvărat dă nu iera aur. Șade-așa cu genu'chii la gît, ia și iel și pune șărvetu pă genu'chi și mănîncă și el după genu'chi-acolo să nu pice jos ceva, fo fărimiță ca să vie vo pasăre să-ncurce iarba-ia frumoasă" (Ion Nijloveanu, *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1982, p. 291). După cum se poate observa, locul sacru e reprezentat în basm, ca și în baladă, tot printr-o livadă și printr-o fîntînă dar, spre deosebire de baladă, el are în basm proprietatea magică de a trezi foamea și setea eroului, determinîndu-l astfel să-și dezvăluie caracterul prin atitudinea pe care o adoptă față de spațiul sacru ca atare. Nu e exclus ca această proprietate — transmisă de mentalitatea arhaică — să fi fost caracteristică și spațiului în care poposește Toma Alimoș și tot ea să-i fi incitat și apetitul din cunoscutul episod inițial.

[24] Cînd motivația inițială nu s-a mai înțeles, s-a căutat o altă cauzalitate a priponirii calului și a hrănirii lui din mînă: „Călușul și-l priponea,/Iarbă cu mîna îi da,/Să nu-l fure cineva" (p. 77)

[25] Într-una din variante, faptul de a fi rupt crăcile constituie învinuirea principală ce i se aduce lui Toma: „Și la Toma se oprea/Și vinovat că-l făcea,/Că pe Manea l-a stricat,/Trei crăci de păr i-a tăiat,/Și d-aia s-a supărat" (p. 149—150).

[26] Elocvent e cazul acelor variante în care, deși se începe cu evocarea altor esențe de arbori, se revine, în cele din urmă, sub puterea automatismului reproducerii narative, la conturarea imaginii consacrate a ulmilor — neapărat a ulmilor — înfrățiți: „Frunză verde de zămos,/Toma din Țara de Jos,/Tot în jos, vere, în jos,/La stejarul cel stufos,/La cinci ulmi dintr-o tulpină,/Ca cinci frați de la o mumă" (p. 65).

[27—29] *Creanga de aur*, traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, I, București, Editura Minerva, 1980, p. 233, 234, 235.

[30] „Nucleul acesta liric al *închinării* — relevă și Iordan Datcu — este prezent cu consecvență în numeroase texte" (*op. cit.*, p. 15).

[31] De altfel, în unele variante, concomitent cu libațiunea, personajul se și închină în formă consacrată: „Dară Toma ce făcea?/Cruce cu dreapta-și făcea,/La Dumnezeu se ruga" (AICED mg. 1421 ts, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Gălușcă; „Mîna dreapt-o

https://biblioteca-digitala.ro

rîdica,/Sfîntă cruce că-ș făcea,/La Dumnezeu se ruga'' (p. 193). ,,Închinarea aceasta adresată ulmilor — observa și Sabina Ispas — este mai mult decît un gest banal de petrecere singuratică; ea este, de fapt, o libațiune. Prin închinarea coroanei lor, copacii acceptă ofranda lui Toma. Este un gest ritual împlinit față de arborii așezați circular, la «gropanu» amintit, în strînsă legătură cu calitatea de arbore sacru, pe care aceștia o au'' (*op. cit.*, p. 28). Practica libațiunilor ,,la picioarele arborelui'' în scopul acordării ,,fecundității femeilor, vitelor și grînelor'' e semnalată de James Georges Frazer ca fiind familiară nordului Indiei (*Creanga de aur, ed. cit., p.* 250).

[32] AICED fg. 6571 a, Smeura, jud Argeș, cul. Em. Comișel.

[33] AICED mg. 92 g, Merenii de Sus, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — Gh. Ciobanu.

[34] Variantă din arhiva Simeon Florea Marian, publicată în vol. *Eposul eroic*, ediție, studiu introductiv și comentarii de V. M. Gațac, Chișinău, 1983, p. 122. Alte exemple sînt date de Iordan Datcu în prefața la antologia citată (p. 16) și de Sabina Ispas în studiul menționat (p. 28).

[35] Binecuvîntarea mesei are, cel puțin într-o variantă, un caracter ambiguu, stîrnind deopotrivă încîntarea și groaza: ,,Iară ulmii ce-mi făcea?/Dumnezeu că-i îndemna,/ Dă mijloc mi s-a-ducea,/Poala-n pămîn' și-o lăsa/Crăscioarele să bătea,/Multă frunză scutura,/Masa Tomii-mpodobea/Dă mi te lua groaza'' (p. 194).

[36] V. și AICED i 6533, Caracal, jud Olt, 1947.

[37] Într-o variantă transilvăneană înclinarea ulmilor în fața eroului este explicată chiar ca atare: ,,Ulmii bine-i închina,/Din trupini s-aridica,/Din vîrfuri se apleca,/Frumos ulmii-i închina :/— Bună-i slava Domnului'' (p. 239).

[38] Fapt subliniat și de Iordan Datcu: ,,O variantă din Celei—Olt mărturisește că în locul unde poposește haiducul acesta își avea drepturi vechi, dobîndite prin muncă din tată în fiu'' (*op. cit.*, p. 30).

[39] Prezența drumului în preajma fîntînii și a locului sacru e afirmată fără dubiu în unele variante: ,,De pe cal descăleca,/Alături cu drum să da,/Șeaua de pe cal lua,/Și la umbră o punea,/Apoi, măre,ce făcea?/Căluțelul priponea,/Să nu strice livada...'' (p. 180); ,,De parte, vere, departe,/Nici departe, nici aproape,/La o latură de drum,/La gropana cu cinci-ulmi'' (p. 61) etc.

[40] Și nu o dată ne-a fost dat să auzim diverse persoane rostind cu evlavie: ,,bodaproste'', după ce beau apă de la o fîntînă din cale.

[41] M. Sadoveanu, *Opere*, București, ESPLA, 1957, vol. 10, p. 31—32.

[42] Cristea Sandu Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, cuvînt înainte de Tudor Arghezi, București, EPL, 1967, p. 201.

[43] Em. Bucuța, *Românii dintre Vidin și Timoc*, București, Tipografia Cartea Românească, 1923, p. 122.

[44] A se vedea invitația adresată de Toma lui Manea în varianta din Piatra-Olt, cu inflexiuni ce amintesc de formula călătoare a recunoașterii fraților (cf. Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, 1980, p. 322): ,,Bine, frate, c-ai venit,/Parcă eu ți-am poruncit./Șezi la masă să mîncăm/Cheful bun să ni-l făcem,/La urmă să ne-ntrebăm/Care dă unde sîntem'' (p. 188).

[45] AICED fg. 4302, Naipu, jud. Ilfov, 1935.

[46] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu—T. Gălușcă.

[47] Alte formulări identice sau ușor modificate se găsesc în antologia *Toma Alimoș, ed. cit.* p. 58, 75, 90, 154, 185, 206, 216, 236, 242, 245 și în variantele din Arhiva ICED: fg. 6571 a (Smeura, jud. Argeș, cul. Em. Comișel); mg. 1644 I b (Ciobanu, jud. Constanța, cul. V.D. Nicolescu); mg. 1952 c (Fureștii, jud. Argeș, cul. Al. I. Amzulescu—G. Sulițeanu); 2108 b (Sadova, jud Dolj, cul. Al. I. Amzulescu), 3090 II b (Greaca—Oltenița); i. 6533 (Caracal, jud. Olt, 1947).

[48] AICED fg. 28 a (Teiș, jud. Dîmbovița, 1932).

[49] AICED mg. 2100 i, Dăbuleni, Dolj, cul. Al. I. Amzulescu.

[50] *Op. cit.*, p. 201, 203, ,,Simpla formulă de adresare *vere* — releva și Iordan Datcu (*op. cit.*, p. 32) — exprimă în unele variante sud-dunărene o realitate de fapt, actanții descoperindu-se veri (Bucuța)''.

[51] *Op. cit.*, p. 121, 122.

[52] Încît Victor Gațac avea dreptate să-și atenueze concluziile privitoare la variantele în care rolurile eroilor sînt inversate, cînd afirma: ,,Ele par să fie o denaturare a narațiunii moștenite, dar materialele de care dispunem nu ne oferă date suficiente pentru elucidarea problemei'' (vol. *cit.*, p. 297).

[53] ,,Fluctuația aceasta — observa și Eugen Agrigoroaiei — prea este alternantă ca să fie o simplă și întîmplătoare folosire a «șabloanelor călătoare». Ea provine, mai degrabă, din confuzia între personaje, între funcția lor inițială, odată cu pierderea înțelesului primordial'' (*Țara neuitatelor constelații*, Iași, Editura Junimea, 1981, p. 31).

https://biblioteca-digitala.ro

[54] Iordan Datcu, *op. cit.*, p. 22.

[55] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Gălușcă.

[56] AICED fg. 7799b, Crivăț, jud. Ilfov, cul. Ilarion Cocișiu.

[57] AICED inf. 17.858, Ștefan cel Mare, jud. Olt, cul. Al. I. Amzulescu — Ov. Birlea.

[58] AICED mg. 2100i, Dăbuleni, jud.Dolj, cul. Al I. Amzulescu.

[59] AICED mg 2577 Va, Brăila, cul. Al. I. Amzulescu.

[60] AICED fg. 4302, Naipu, jud. Ilfov, 1935.

[61] Ghizela Suliteanu, *Folclor din județul Brăila. Balada sau cîntecul bătrînesc*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă a județului Brăila, 1980, p. 661.

[62] În primul rînd de către Iordan Datcu în *op. cit.*, p. 25.

[63] A se vedea ampla demonstrație a lui Mihai Coman din vol. *Izvoare mitice*, Cartea Românească, București, 1980, p. 158—161. „Răutatea lui Toma și cea a lui Manea — sugera și Eugen Agrigoroaiei — au poate vreo legătură mai ascunsă, ce nouă ne scapă în bună parte, un resort ce va fi fost mai limpede altădată" (*vol. cit.*, p. 30).

[64] AICED mg. 1421t, Cocioc, jud. Ilfov, cul. P. Suslănescu — T. Gălușcă.

[65] Cristea Sandu Timoc, *op. cit.*, p. 201.

[66] „Mînia lui Manea — observa cu îndreptățire Eugen Agrigoroaiei — nu mai are nici o justificare cosmică, și cu atît mai puțin umană" (*op. cit.*, p. 37).

[67] AICED mg. 92 g, Merenii de Sus, jud. Teleorman, cul. Al. I. Amzulescu — Gh. Ciobanu.

[68] Cristea Sandu Timoc, *op. cit.*, p. 202.

[69] Emanoil Bucuța, *op. cit.*, p. 121.

[70] AICED mg. 6571 a, Smeura, jud. Argeș. cul. Em. Comișel.

[71] „După ultimele cercetări — scria D. Tudor în *Oltenia romană*, București (Editura Academiei, 1978, p. 365) — avem de a face [în cazul cavalerilor danubieni] cu un mit dacic aniconic, care a căpătat formă plastică odată cu venirea romanilor în Dacia. Adoratorii de seamă ai lor au fost soldații din secolul II—IV e.n. Numele antic le e necunoscut fiindcă nu era permis a-l scrie sau rosti în public, de aceea mulți îi confundă cu Cabirii din Samothrake. În esență, dogma lor reprezenta lupta dintre bine și rău în univers". „Călăreții danubieni (sau Cavalerii danubieni) — releva și Radu Vulpe — [sînt] divinități astrale, de origine dacă, analoge Așvinilor indieni ori Dioscurilor greci"; Imaginea lor, „sub forma a doi războinici călăreți sau a unuia singur, se întîlnește foarte frecvent în epoca romană în provinciile danubiene, cu deosebire în Dacia și în Pannonia" (V. Pârvan, *Dacia. Civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, traducere după manuscrisul original francez inedit, de Radu Vulpe, ediția a III-a revăzută și adnotată, București, Editura Științifică, 1958, p. 190—191). Totuși, prea multe detalii despre originea, esența, modul de desfășurare rituală a acestei religii și despre relațiile ei cu adorarea călărețului trac sau cu cultul cabirilor nu se cunosc.

[72] „În ceea ce privește sacrificiile umane — nota Alexandru Popescu în vol. *Cultura geto-dacă* (București Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 71) — , ele au fost constatate la geții din sudul Olteniei (de exemplu, Orlea, județul Olt). Aceeași practică este atestată de gropile și craniile umane izolate de pe terasa sanctuar de la Piatra Crivii".

[73] AICED i. 13.901, Galicea Mare, jud.Dolj, cul .Al. I. Amzulescu.

[74—75] AICED mg. 1586 Va, Cerat, jud. Dolj, cul. Al. I. Amzulescu — Ov. Birlea.

[76] Mihai Coman, *op. cit.*, p. 157.

[77] Primul pas absolut necesar în această direcție îl constituie publicarea corpusului tuturor variantelor baladei culese pînă la ora actuală.

DAS ZWIELICHT EINER BALLADE — „TOMA ALIMOȘ"

Zusammenfassung

Verf. deutet die Ballade *Toma Alimoș*, die ein umfangreiches Volumen schwer verständlicher, oft seltsamer archaischer Alluvien bis in die Gegenwart überliefert hat und verwirrende Fragen stellt, aus der mythologischen Sicht und beweist, daß die räumlich bestimmenden Elemente der Handlung die Tatbestände in ein „*centrum mundi*" mit allen emblematisch-signifikanten Kennzeichen eines konsekrierten Heiligtums verweisen, in dessen Bereich sich die Feindseligkeiten beilegen und der Verfolgte eine Zuflucht findet

https://biblioteca-digitala.ro

Verf. drückt den Gedanken aus, daß der Held hier Schutz sucht und alles tut, um eine Profanierung der Stätte zu vermeiden. Die überlagerten Bedeutungsschichten geben der Ballade eine betonte Zweideutigkeit. Denn während er durch bestimmte Gesten (Abbrechen eines Zweiges des heiligen Baumes, Einrammen eines Pflocks zum Festbinden seines Pferdes) unbewußt den geweihten Raum zu mißbrauchen scheint, erwirbt er durch andere die göttliche Gnade (die Bäume neigen sich vor ihm) und wird aller Schuld ledig. Im ersten Fall scheint Maneas Tat, der Toma heimtückisch niederschlägt, auf einer rituellen Basis zu beruhen, d.h. Manea bewahrt unter der verwerflichen Verkörperung des Bösen, das in den neueren Varianten noch stärker hervorgehoben wurde, verschleiert noch die Attribute des Göttlichen, des Geistes oder Priesters der geheiligten Stätte.

Verf. versucht jedoch auf Grund der über hundert bestehenden Lesarten, Tomas Wesensverbundenheit mit seinem Rastplatz zu belegen. Der Imbiß, den er auf weißem Tuch ausbreitet, die Libation vor den Ulmen und der Wunsch, hier begraben zu werden, werden darauf zurückgeführt, daß die Gräber seiner Vorfahren an diesem geweihten Ort liegen. Es folgen eingehende Betrachtungen über den Zusammenhang zwischen dem Brunnen, dem Lebensbaum und dem Grab oder den Gräbern der Verstorbenen, und es wird angedeutet, daß die beiden Gestalten nicht nur verwandt, sondern auch einander ähnlich sind, was zu einer sonst in der rumänischen Versepik nirgends anzutreffenden Verwechslung bis zur Umkehrung der Rollen führte.

Ausgehend auch von den äußerst suggestiven Illustrationen aus weniger oder überhaupt nicht bekannten Varianten, betreffend das Aussehen der Helden, ihre Bekleidung, die Darstellung und Bedeutung des Pferdes und vor allem den ewigen Krieg, der zwischen ihnen geherrscht zu haben scheint, regt Verf. den Gedanken an, daß die Ballade im Grunde genommen in ihrem Kern das Motiv der verfeindeten himmlischen Brüder birgt. Die Gestalten haben deutlich das Gepräge von Zwillingswesen antagonistischen Typs (vielleicht auch von kosmischen Prinzipien der Form : gut/böse, Licht/Schatten, Sommer/Winter u.a.) mit möglichen Korrespondenzen zu den in Dakien verehrten uralten Paarungen von Geistern oder göttlichen Helden (den Donaureitern, Kabyren, Dioskuren u.a.).

Schließlich wird der Gedanke durch die Annäherung an manche seltsamen Tatsachen unterstützt : Toma tötet sein eigenes Kind (indem er es in die Höhe wirft und mit der Schwertspitze auffängt) ; beide Gestalten tragen zu allen Jahreszeiten eine Pelzjacke ; in allen Varianten erscheinen der vage Schlüsselausdruck „*gropana*" (große Grube) und archäologisch-mythologische Beschreibungen der ausgeübten Kulte.

Der ganze, bis zu einem gewissen Punkt als Hypothese dargestellte Beweis hat u.a. das Ziel, die ungeahnten Tiefen des Textes der Ballade *Toma Alimoș* hervorzuheben, die sie zu einem der gehaltvollsten epischen Gesänge der gesamten rumänischen Folklore machen, so daß sie nicht zufällig mit den Symbolen und sogar der Resonanz der „Miorița" in Berührung kommt, deren Protuberanzen sich hier in Hülle und Fülle wiederfinden.

https://biblioteca-digitala.ro

MIORIȚA CA INSTITUIRE VALORICĂ ȘI FORMĂ DE VIAȚĂ.

„Lumea mioritică" în perspectiva filozofiei culturii (II)

ALEXANDRU BOBOC

4. Încercarea de a înțelege *Miorița* ca operă de artă pur și simplu implică, prin forța lucrurilor, multiple riscuri. Dintre acestea, cel mai deranjant pare a fi riscul alunecării pe panta unei abordări estetice de tip clasic. Nu este de trecut cu vederea, de asemenea, riscul revenirii interpretării istoriste, dacă se uită legarea subiectului de ceea ce A. Fochi numea valorificarea unor „situații umane fundamentale". Perspectiva fenomenologico-ontologică asupra operei, dialectica interacțiunii dintre „instituire valorică" și „formă de viață" ridică însă în prim plan „lumea mioritică", fără de care *Miorița* nu ar fi ca atare (ca operă, instituire valorică exemplară), ci doar s-ar povesti, s-ar epuiza în șirul relatărilor.

În alți termeni, epicul, mai exact lirico-epicul, s-ar impune doar prin valoarea de comunicare, nu prin valoarea ca atare, adică obiectivitatea (și valabilitatea intersubiectivă) relatării ar fi lipsită de obiectualitatea relatatului, conținutul din spunere s-ar separa de spusa (valoarea) pe care o angajează orice spunere (relatare, povestire).

Opera ca „obiectivație" implică „un raport cu trei termeni"(N. Hartmann), întrucît „spiritul viu" (singurul pentru care sînt legate „materia modelată și conținutul spiritual") intervine „de două ori" : prin acțiunea originară creatoare și prin receptare și recunoaștere. Opera — sublinia N. Hartmann — „aparține «spiritului obiectivat». Ea este obiectivație, adică proiectarea unui conținut spiritual în planul obiectelor" și, ca atare, ea prezintă „caracterul remarcabil al creațiilor spirituale", anume acela de a se menține „în afara vieții creatorului" [1]. „Legea obiectivației" este, de aceea, dublă. „Ea spune mai întîi că : un conținut spiritual nu se poate menține decît în măsura în care el a fost făcut captiv al unei materii sensibile reale . . . în al doilea rînd ea spune că : acest conținut spiritual purtat de materia modelată are continuu nevoie de acțiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal ca și a celui obiectiv" [2]. „Ca operă — preciza Heidegger — opera ex-pune o lume. Opera menține deschis deschisul lumii. Dar ex-punerea unei lumi nu este decît una dintre trăsăturile ce țin de natura operei de artă" ; „în operă operează adevărul (Wahrheit) și nu doar ceva adevărat (ein Wahres). Tabloul care înfățișează încălțările țărănești, poezia care cîntă fîntîna romană nu se limitează să ne înfățișeze — și la drept vorbind ele nu înfățișează defel — ce este această ființare izolată ca atare, ci ele fac ca starea de neascundere să survină ca atare în relație cu ființa în întregul ei" [3].

https://biblioteca-digitala.ro

Într-o viziune ontologico-fenomenologică, *opera* „menține deschis deschisul lumii", adică este totodată o perspectivă mereu reînnoită asupra lumii, modul de apariție a acesteia sub forma unei „lumi" și reinstituirea „în sine" a lumii. Așa cum spunea cîndva Lukács, în raport cu „toate celelalte obiectivări" opera de artă este „ființa-pentru-sine", este o «lume», un fel de în sine obiectiv, care se află în fața celor receptivi . . . într-o necesitate întemeiată"[4]. Opera are puterea „unei obiectivări, a unei puneri, a unei plăsmuiri", o putere „în sine nelimitată" de a face ca subiectivitatea umană ce se manifestă prin ea „să ajungă în oameni la expresie, la înflorire"[5].

Întoarcerea către subiectivitate marchează resemnificarea ontologiei operei de artă printr-o ontologie a subiectivității, mai exact a „subiectului istoriei", omul-demiurg, cel care, o dată cu instituirea de sine, instituie și lumea umană și umanizarea naturii, asumîndu-și „mediul ambiant" ca „lume". Configurarea acestui subiect (și a „lumii") este ea însăși determinată cronospațial și angajează o intrare în timp specifică unui anumit cadru (relief, tip uman, spiritualitate ș.a.) în care se produce (autoproduce) o „lume istorică" și diferențierea modului de configurare ca subiect, mai exact specificizarea prin închegarea formelor de comunitate umană. Acestei închegări, organizări îi corespund, prin forța lucrurilor, și anumite forme de expresie în viața spirituală și creația valorică. Întrucît sînt asemenea forme, instituirile valorice (operele, în speță) devin „forme de viață" și, într-un plan mai de fond, demarchează matricea stilistică a așezării spiritualității specifice unei comunități umane determinate.

Ca instituire valorică (operă), creația de orice tip devine „formă de viață" prin instituirea unei „lumi" în care o anumită comunitate umană își configurează valoric și stilistic specificul de viețuire, năzuințele, idealurile și orizonturile autoafirmării și personalizării. Lumea instituită capătă astfel forță de model și modelator, acționează, în virtutea unei anumite „raportări la valoare" (Wertbezug), asupra modului de „raportare la lume" (Weltbezug) al comunității ce și-a proiectat (prin instituire) lumea ca „lume", adică sub specia sensului și a valorii.

Tocmai aceasta realizează *Miorița*, în forma-baladă, ca „lumea mioritică": lume sustrasă valoric spațio-temporalului sub specia unui sens al vieții specific prin care oferă posibilitatea descifrării textului baladei, punerea în prezență nu doar a mesajului ei, a conținutului de valabilitate, ci și a intenționalității proprii, a angajamentelor ontologice ale acestui limbaj poetic exemplar ca profunzime și frumusețe. Este semnificativ că folcloriștii înșiși au căutat să circumscrie „aspectele discursului mioritic", conturînd „limitele compoziționale ale poemei". În cercetarea de față — precizia Gh. Vrabie — am încercat „să surprindem în poem viața reală, dar nu prin incursiuni pornind de la aceasta din urmă. Am fi fost atunci victima sociologismului, care ne-ar fi îndepărtat de creația propriu-zisă. De aceea ne-am îndreptat atenția mărită asupra textelor poetice, pe care le-am pus în lumină ca să descoperim unele coordonate ale realității"[6].

Așa cum am argumentat pe parcurs, ca operă, *Miorița* aduce lumea în „diferența ontologică", nu din punctul de vedere a ceea ce este efectiv, ci al perspectivei. Limbajul poetic aci nu desemnează „lucruri și situații", ci exprimă (expune și propune) modalitatea dominantă de raportare la lume a omului unei anumite îndeletniciri, orizontul intențional al comprehensiunii acestuia. Tocmai de aceea, textul poetic acționează asupra lumii, trimite la situații, la concret numai prin „concretul" operei, prin planul ei semnificativ.

https://biblioteca-digitala.ro

În acest sens, căutarea „tipului de apropiere" din care autorul „e lăsat să vorbească" (W. Biemel) trebuie să treacă prin expunere și interpretare : mai intîi, „demontarea structurii interne" a operei, pentru a face vizibil „modul în care se înlănțuiesc componentele ei", apoi se trece la interpretare, menită „să ne transpună în dimensiunea *apropierii* din care s-a ivit acea operă" [7].

5. Structura baladei ia, prin forța lucrurilor, înfățișarea înlănțuirii „motivelor" ei. Forma internă a acestei înlănțuiri este însă dincolo de figurile textului : „apariția fenomenului" survine prin chiar imanența „fenomenul apariției" [8] și acesta este *eidosul*, modelul oricărei intrări în apariție (în prezență), dar nu ca model abstract (ideal), ci modelat ca „lume" (ontologie reală) : „lumea mioritică". Fără prezența lumii ca „lume mioritică", instituirea (valorică) în forma-baladă (cu ansamblul „motivelor" ei) nici nu s-ar susține, nici nu ar avea orizont intențional (sens determinat).

Abia „lumea" din „lumea mioritică" convertește ansamblul motivelor"-metafore în mituri poetice și delimitează angajamentul ontologic de semnificația existențial-metafizică. În alți termeni, poetica *Mioriței* se dezvăluie în stilistica ei, iar aceasta din urmă se susține prin semantica și ontologia ei. Tocmai mitizarea metaforelor, dezvoltarea lor în „mituri semnificative" (L. Blaga) angajează textul poetic și ontologia lui, mai exact valorico-ontologicul, care are nevoie nu de spațiu pur și simplu, ci de „spațiu-matrice", care diferă de la o spiritualitate la alta.

În felul acesta, configurarea poeticului într-un limbaj solicită un plan transcendent dimensiunii semiotice a acestui limbaj, legînd poetica nu doar de semiotică și stilistică, ci și de ontologie. Obiectul acesteia din urmă îl constituie tocmai „lumea mioritică". Sînt de luat în considerație astfel următoarele modalități de aducere în prezență a textului : semiotică (aduce textul ca ansamblu de semne) ; stilistică (aduce figurile, textul prin figurile de stil) ; poetică (aduce textul ca lume mitică) ; ontologică (pune lumea din text ca „lume", formă a instituirii valorice) ; axiologică (aduce valoricul din text ca valoare valabilă, intersubiectiv-intertextual).

De fapt, valoricul este propriu configurării semnului poetic, „articulat ca o relație solidară între forma expresiei și forma conținutului" [9]. Textul poetic luat ca textualitate (modalitatea sa de a fi, formă a universalității textului) se propune ca o unitate sui generis, text-intertextualitate, unitate-analogon în stilistică pentru unitatea subiectivitate-intersubiectivitate. O recunosc specialiștii : întrucît orice text trimite la „alte texte", de care, la rîndul lui, el este indicat (iar împletirea acestor trimiteri este o condiție de posibilitate" atît pentru nașterea cît și pentru înțelegerea textului), conceptul de intertextualitate ia locul celui de intersubiectivitate" [10].

Și mai explicit : „Nu există un punct zero în scriere, orice scriere repetă în mod necesar texte sau fragmente de texte" ; preluarea textelor premergătoare, în toate formele variate în care s-ar putea petrece, și fără ca să fie trimise la un text originar, constituie o condiție de posibilitate atît pentru producerea cît și pentru comprehensiunea unui text. Nici un text nu este inteligibil în întregime și în orice privință nici pentru cititor, nici pentru scriitor ... căci nu are niciodată un singur tată sau o singură origine, ci totdeauna mai multe. Genealogia unui text este extrem de complexă și, ca atare, nici un text nu poate fi datat în mod absolut" [11].

https://biblioteca-digitala.ro

Important este că „textul" ca text «stă scris» («es steht geschrieben», spunea M. Heidegger : *Holzwege*, 1957) și impune o formă a lecturii ; nu însă una oarecare, ci „forma hermeneutică", în care „privirea este orientată asupra sensului sau semnificației. În acest caz, este de întrebat despre sensul eventual ascuns, despre mesajul propriu, intenția conștientă sau inconștientă a așa-numitului autor, apoi despre ceea ce propriu-zis textul *in casu* are să ne spună nouă și în timpul nostru" [12].

Studiul „motivelor" *Mioriței* trebuie desfășurat astfel ca studiu al valorilor din text, pluralizate ca valori semantice, valori stilistice, norme de comportare a „personajelor" și, mai presus de toate, valori ale instituirii poetice în forma-baladă : *Miorița* ca valoare, atît prin forma (stilistică) instituirii cît și prin „lumea" instituită : „lumea mioritică". Numai prin aceasta devine inteligibilă funcția sui generis de formă de viață a baladei și „prestigiul" ei, situația ei excepțională, „unică în experiența spirituală a poporului român" (M. Eliade). Căci „balada reprezintă, pentru cultura românească, în același timp o problemă de folclor și de istorie a spiritualității populare și *un capitol în istoria ideilor*" (subl. n.) [13].

Cercetarea *Mioriței*, analiza unor variante ale ei (îndeosebi „versiunea V. Alecsandri"), au condus la ideea că, în cazul excepționalei balade, nu avem de-a face cu un simplu fenomen de folclor. Încă demult, D. Caracostea preciza : „... motivul *Miorița* nu e un cîntec oarecare luat la întîmplare, ci este un motiv ... menit să ne ducă în însăși inima creațiunii noastre populare : din el putem descifra mai lămurit ca din oricare alt motiv darul poetic al poporului acesta, *puterea de plăsmuire* (subl. n. — Al. B.) a gustului poporan" [14].

„Motivul" ar fi astfel *Miorița* însăși (ca totalitate, ca realitate culturală complexă) și nu mioriticul ! Și aceasta apare în motivarea unei concepții despre lume și viață și a unei atitudini prin „lumea mioritică". Aceasta și dă unicitatea *Mioriței* „la cele două nivele ale culturii românești — folcloric și cult" ; căci „numai adjectivul «mioritic» este invenția literaților : lumea *mioritică* era deja simțită de popor ca un univers deosebit și incomparabil" [15].

De fapt, cele 18 teme analizate de A. Fochi [16] aduc totodată textul și „lumea" din text sau, altfel : textul ca „text" (semiotic, stilistic, poetic) și textul ca „lume" (ontologic). Prima apariție a textului este reală (efectivă configurare), a doua — „fenomenul" din „apariția fenomenului" sau concret „lumea" din „lumea mioritică" — nu este una reală, nici ideală, ci, cumva, ireală sau, mai exact, lumea din baladă. Ca atare, ea *este* în ... poemă, în artă !

Deci, dificultatea începe prin : „lumea mioritică" sau *Miorița* ca „lume" ? Oricum, ca fenomen și „fenomen" (în sens fenomenologic), lume și „lume" : *Miorița* ca „lume" („lume mioritică") și *Miorița* — baladă sau invers procedînd, opera și „lumea" din operă, care („lume") nu e lumea operei, ci una generic-semnificativă și „adevărată" într-o ontologie ... a operei.

6. Dar o ontologie a operei presupune descrierea operei. Interpretarea (ca resemnificare a „faptului" și reașezare a presupusului referent ca model de referențialitate, structurarea „raportării la lume" ca „raportare la valoare") cere aducerea în apariție a „fenomenului ființei" (aci : forma-baladă), aduce „ființa fenomenului" („lumea mioritică") și, prin aceasta — condiția transpunerii „în dimensiunea apropierii din care s-a ivit acea operă", adică situarea în compresiunea operei (balada, aci) prin converti-

https://biblioteca-digitala.ro

rea a ceea ce e „Wertbezug" în „Weltbezug" : raportarea „lumii" (instituită prin operă, dar nu ființînd concret-determinat în operă ci în ... artă), și, implicit, a formei-valoare a ei, la lume (pur și simplu).

Aceasta presupune înțelegerea tainei adînci („misterului") creației (artistice și de orice tip), sesizarea intenționalității acesteia într-o producere sui-generis a ceva cu totul nou în raport cu ceea ce „autorul" (individual sau colectiv) are dat în premisele faptice, existențiale. În acest sens, s-a precizat : „a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare finală a naturii", orice „operă" fiind însă „un obiect cu totul nou în natură, pe care natura nu l-ar fi putut singură produce" [17].

Faptul operei ca „operă de artă" este esențial pentru a înțelege creația ca atare, în dimensiunile ei umane și tocmai de aceea ca un *novum* în raport cu ceea ce a existat sau există. „Opera de artă — scrie Hegel — nu este un produs al naturii, ci este înfăptuită prin activitatea omenească", „este făcută în mod esențial pentru om, și anume, e mai mult sau mai puțin luată din ceea ce este sensibil pentru simțurile acestuia" ; dar opera de artă „nu este numai pentru percepția *sensibilă*, ca obiect, sensibil, ci starea ei este în așa fel, încît, fiind ceva sensibil, ea este totuși în mod esențial și pentru spirit" [18].

Tocmai de aceea, descrierea și interpretarea unei opere (aci Miorița-baladă) *nu se poate reduce* la prezentarea (și resemnificarea) temelor, „motivelor" ș.a., nici la raportarea la surse (istorice), descrierea genezei. Forța baladei ca operă (într-un gen literar) constă în ceva mai mult : în forma poetică a configurării. Căci dincolo de surse, de geneza și „viața actuală" a variantelor, chiar de „morfologia tematică" (A. Fochi) se impune *Miorița* ca baladă, chiar forma-baladă (prin Miorița venind, o dată cu *o* baladă, însăși forma baladei) ca instituire valorică, exemplară prin limbajul configurării temelor (și „motivului") într-un text și prin lumea adusă în prezență de acest text ca „lume mioritică".

A. Fochi avea dreptate atunci cînd situa, în cadrul tipologiei, „descrierea formelor de expresie", accentuînd pe valoarea lor estetică. E vorba de „formulele de expresie care corespund tematicii respective", dar nu în sine, ci „în vederea unui scop mai îndepărtat" ; căci „formulele de expresie în general și inovațiile în special au o limită nu numai în conținutul textului și în conștiința socială, ci și în apartenența *Mioriței* la două genuri folclorice diferite" [19]. În acest sens, este de precizat „că genurile folclorice nu reprezintă numai o realitate funcțională distinctă, ci și una artistică bine conturată, fiecare utilizînd un arsenal de mijloace și procedee artistice pe care li l-au atribuit îndelungata experiență și tradiție de muncă creatoare a poporului, în conformitate cu soluționarea particulară a raportului dintre conținut și formă" [20].

De fapt, textele „suferă soarta genului din care fac parte, ele manifestîndu-se totdeauna ca simple părți ale unui întreg" ; este semnificativ aci „un fapt ce derivă atît din structura de gen, cît și din raportul dintre tradiție și inovație", anume „că variantele transilvănene continuă să inoveze în direcția relevării condițiilor etnografice ale conținutului, în timp ce variantele moldo-muntene în direcția adîncirii psihologice a lui" [21]. În primul caz asistăm „la aglomerarea de justificări juridice și rituale, în cel de-al doilea caz la restructurări în vederea valorificării maxime a ocaziilor lirice. Colindul transilvan își concentrează epicul, balada moldo-muntean îl dizolvă în lirism. Și într-un fel și în celălalt, deși în altă proporție, se realizează o poezie aleasă, plină de sens și de grație, de solemnitate și de

https://biblioteca-digitala.ro

familiaritate, de gravitate și de finețe, trăsături care se îmbină într-o aură specifică pentru *Mioriţa* și constituie apanajul marilor capodopere cu adevărat clasice" [22].

De aci și importanța studierii „bazei etnografice" și a genezei *Mioriței* — teme pe care doar le anunțăm aci*.

Reținem astfel, din cercetarea de referință a lui A. Fochi, următoarele : a) texte mai puțin grele și mai puțin complicate „nu pot rivaliza, sub raportul circulației lor, cu *Mioriţa*"; b) întrucît balada „nu ne spune nimic cu privire la timpul și locul unde s-ar fi petrecut drama ciobănească", aceasta „permite fiecărui bun informator să arunce o ancoră în actualitate, pentru a ține balada în interesul auditorului său, presărînd în cuprinsul ei o sumă de elemente realiste noi", ceea ce are semnificația unui „permanent proces de localizare și de actualizare a conținutului, de coborîre din tiparele tipicului tradițional la concret"; c) de unde și nevoia de a cerceta „elementele realiste" (geografice, istorice, etnografice, semantice) ce apar în cuprinsul *Mioriței*; d) permanenta posibilitate de „înnoire a textului" a asigurat „viabilitatea Mioriței de-a lungul veacurilor și i-a înlesnit circulația pe întreg teritoriul țării", cu toată vechimea ei balada interesînd „deoarece de fiecare dată ea devine ceea ce îi pretind epoca și oamenii" [23].

Însăși limba textelor, departe de a fi arhaică (și, ca atare, să permită o „datare"), este „cea actuală în diferitele regiuni de unde au fost culese"; amănuntele geografice, istorice, etnografice sau lingvistice nu ne duc înspre actul de geneză a *Mioriței*, ci lămuresc numai unele aspecte ale vieții sale în contemporaneitate, înțelegînd prin aceasta „vremea culegerii fiecărui text în parte", ceea ce nu este întîmplător, întrucît unitatea dintre tradiție și inovație „este una dintre trăsăturile de bază ale artei folclorice", permițînd o înțelegere mai profundă a „actului de creație populară" [24].

Din studierea „vieții actuale" a „versiunii baladă" și a „versiunii colind", precum și a variantelor secuiești și ciangăiești ale *Mioriței*, A. Fochi ajunge la cîteva rezultate (semnificative sub aspectele tipologiei, circulației și genezei baladei). Dintre acestea menționăm : a) cele „două versiuni fundamentale ale textului", anume „*Colindul* și *balada*, au avut „o evoluție specifică", ceea ce consemnează „cel mai pregnant aspectul tipologic" al *Mioriței*, marcînd prezențe și forme diverse ale „temelor" („episoadelor"); b) „conținutul foarte bogat și forma deosebit de mobilă a textului" au determinat tipologia bogată a Mioriței, ceea ce „dovedește și marea vitalitate a textului"; c) marea diversitate tipologică rezultă „din interpretarea diversă a unor episoade sau teme în diferite regiuni ale țării și în diferite epoci din istoria textului", pe cînd evoluția lui neunitară „ține ... de mobilitatea funciară a actului creației și circulației folclorice"; d) tipologia baladei rămîne „o mărturie de prim-rang cu privire la modul de dezvoltare istorică a conștiinței artistice și cu privire la inepuizabila forță creatoare a poporului nostru" [25].

Și ... o concluzie semnificativă pentru unitatea (în diversitatea variantelor) *Mioriței* ca text : aspectele diverse ale vieții baladei ne prezintă „factorii de care depinde circulația și, în unele împrejurări, chiar structura ei"; în acest sens, „putem crede că ceea ce am observat astăzi semnificativ pentru viața baladei noastre a fost valabil și în trecutul ei, deoarece factorii pe care i-am cercetat sînt aceiași. Deosebirea dintre ieri și azi e numai de intensitate" [26].

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul variantelor maghiare (de fapt, secuiești și ciangăiești), ca și studiul „variantelor externe" (al „ariei de răspîndire geografică a textului") confirmă „puterea de expansiune și vitalitatea textului românesc" [27], precum și unitatea tematică și stilistică a baladei, indiferent de intensitatea prezenței într-o zonă folclorică sau alta. „Pasajul ce încheia balada de tip moldovenesc este o adevărată slăvire a ciobanului. Complexitatea ei, chiar dacă eliminăm căderea stelei, care în superstiția populară anunță moartea, nu ascunde faptul, ci are rostul de a-l sublinia... Paralele îi găsim în înrudirile existente în cuprinsul imaginii și la alte popoare... Cu toate analogiile pe care le găsim în alte părți, slăvirea, așa cum apare în *Miorița*, este unică în felul ei" [28]. Balada oferă „un exemplu tipic al forței de transfigurare existentă în popor", așa cum o arată relația de necesitate dintre „imaginea nupțială a morții" și „cadrul nupțial" ce încheie textul, moment ce „nu apare niciodată fără *nunta mioritică*"; „Ciobanul din *Miorița* nu dorește moartea pentru că aceasta ar fi, în concepția lui, identică cu nunta; el dorește numai să i se îndeplinească acel ceremonial funerar care convine situației sale speciale de nelumit" și, ca atare, testamentul reprezintă „un alt moment pozitiv al baladei, respectiv exprimă dragostea pentru specificul muncii sale de păstor" [29].

„Locul de frunte" al *Mioriței* în folclorul nostru, idee susținută cu atîta însuflețire de A. Fochi, aduce în prim-planul descrierii (și interpretării) valoarea în sine a tabloului „temelor" baladei. Autorul începe aci cu precizarea: în stabilirea „morfologiei baladei" nu putem proceda decît „prin suprapunerea tuturor variantelor", bineînțeles, limitîndu-ne „la fondul principal al materialului documentar", pentru ca „pe baza frecvenței obiective a unor anumite teme să se poată evidenția acele puncte stabile din cuprinsul baladei care constituie formula *Mioriței*"; aceasta nu înseamnă „construirea unui prototip ideal (artificial) el ai", ci doar „să pornim de la analizarea variantei care însumează cel mai mare număr de teme și care, din acest punct de vedere, se prezintă mai completă decît celelalte" [30].

Alegînd astfel „varianta lui Alecsandri", autorul stabilește următoarea „morfologie tematică": „Într-un cadru de natură specific ocupației păstorești (tema 1), executînd o sumă de acte caracteristice acestei ocupații (tema 2), sînt trei turme de oi conduse de trei ciobani cu o deosebită proveniență regională (tema 3). Doi dintre ei complotează împotriva celuilalt (tema 4) din motive de ordin economic (tema 5), dar oaia năzdrăvană aude complotul (tema 6). Ciobanul, sesizat de atitudinea ei ciudată, o întreabă ce are (tema 7), iar oaia, după ce-i descoperă complotul, îi dă sfatul să se ferească (tema 8). Ciobanul are o reacție neașteptată, nefirească (tema 9), o roagă să arate ucigașilor săi locul unde dorește să fie îngropat (tema 10) și cere să i se pună la cap o sumă de obiecte (tema 11), spre a fi plîns de oile sale (tema 12). O mai roagă să spună celorlalte oi că s-a însurat (tema 13) într-un cadru spectaculos (tema 14). Dacă va întîlni pe mama sa bătrînă (tema 15), căutîndu-l după anumite semne (tema 16), să-i spună că s-a însurat (tema 17) fără a mai arăta împrejurările insolite ale nunții (tema 18)" [31].

Fără să intenționeze a rezuma, prezentarea de mai sus rămîne una de referință în istoria cercetării *Mioriței*. Fiecare „temă" este apoi însemnată cu „un nume generic", astfel: „tema 1 (vers 1—2) se va numi *locul dramei*, tema 2 (vers 3—4) se va numi *transhumanța*, tema 3 (vers 5—9) se va numi *ciobanii*, tema 4 (vers 10—15) se va numi *hotărîrea cio-*

https://biblioteca-digitala.ro

banilor, tema 5 (vers 16—21) se va numi *cauzele omorului*, tema 6 (vers 22—26) se va numi *oaia năzdrăvană*, tema 7 (vers 27—33) se va numi *întrebarea ciobanului*, tema 8 (vers 34—46) se va numi *descoperirea omorului*, tema 9 (vers 47—50) se va numi *reacția ciobanului*, tema 10 (vers 51—58) se va numi *locul îngropării*, tema 11 (vers 59—66) se va numi *obiectele îngropării*, tema 12 (vers 67—71) se va numi *plîngerea oilor*, tema 13 (vers 72—77) se va numi *alegoria morții*, tema 14 (vers 78—87) — *apoteoza ciobanului*, tema 15 (vers 88—94) se va numi *maica bătrînă*, tema 16 (vers 95—106) se va numi *portretul ciobanului*, tema 17 (vers 107—112) — *nunta mioritică* și tema 18 (vers 113—122)" — *cadrul nupțial*" [32].

Locul central al episodului *testamentul ciobanului* aduce în atenție posibilitățile interpretării baladei, precum și ale determinării liniilor principale de evoluție a textului. „Cheia de boltă a interpretării conținutului baladei este însă tema ce introduce episodul și îl justifică din punct de vedere al desfășurării epice a baladei"; în acest context, tema *reacției ciobanului*, și „apartenența ei la *episodul ciobanului*" impune „ca interpretarea sensului ei să țină cont nu numai de problemele de structură poetică, ci și de cele de istorie a textului. Estetica textului nu poate fi despărțită de istoria sa" [33].

7. Analizele întreprinse de A. Fochi pun astfel în unitate abordarea poetică și cea stilistică, precum și, în genere, balada ca limbaj poetic. Este ceea ce desfășoară, cumva în continuare, Gh. Vrabie, propunînd conceptul de „limbaj poetic folcloric" ca operațional pentru analiza *Mioriței*. „Examinînd mulțimea de forme artistice mioritice, unele schematizate... altele adevărate realizări artistice, în structuri poetice bine închegate, am constatat existența unui lung și foarte complex proces formativ al celebrei poeme. Reiese, în chip evident, că la mijloc este vorba nu numai de o reproducere aidoma a modelului, a unei forme primordiale, ci de un proces mai îndelungat de reelaborare. Recreînd motivul, fiecare interpret dă dovadă de mai mari sau mai mici posibilități artistice" [34].

Cum s-a observat, în limbajul poetic „lume" nu se confundă „cu vechea și foarte des vehiculata formulă de «univers al scriitorului», nici cu cea de «univers al operei», cu toate că, adesea, este foarte aproape de acesta din urmă. Dar prin «universul» (scriitorului sau al operei) ne reprezentăm mai totdeauna concepția unui artist despre «lumea ca atare», felul în care a văzut-o, a înțeles-o, a judecat-o, eventual a transformat-o în imaginație, căutînd în arta lui literară atît fantezia, cît și fundamentarea ei în real. Se urmărește așadar nu atît lumea rezultată din prelucrarea proprie a datelor realului, cît prezența acestui real în operă" [35]. Căci „toate operele literare își făuresc o lume a lor, chiar cele în care autorii afirmă că întîmplările și oamenii despre care vorbesc sînt întru totul adevărate" [36].

Pentru situarea „lumii" din operele literare într-o comprehensiune modernă ar fi necesară, de aceea, o clarificare (cel puțin preliminară) a sintagmelor: „lumi posibile" și „lumea pe dos" [37]. De fapt, aceasta din urmă este, într-un anumit gen de creație literară, doar calea către cea dintîi. Căci în înfățișarea „lumii pe dos" s-a produs următoarea răsturnare: fără a se născoci „ființe sau obiecte noi, și nici cuvinte", „lucrurile existente au fost puse să facă acțiuni după alte legi decît cele cunoscute"; deși „motivele răsturnării" sînt diferite", mijlocul e același: „însușirile lucrurilor trec de la unele la altele" [38].

O arată chiar „motive" din *Miorița*: „Oaia năzdrăvană"; „Plînsul oilor". „Nunta mioritică" rămîne exemplară în acest sens:" ... C-am avut

https://biblioteca-digitala.ro

nuntași/Brazi și păltinași,/Preoți munții mari,/Păsări lăutari,/Păsărele mii/ Și stele făclii !".

Această lume în care „lucrurile au fost puse să facă acțiuni după alte legi decît cele cunoscute" are doar ca apariție (în descriere, povestire...) înfățișarea „lumii pe dos". Ca „lume" însă (ca „fenomen al ființei") ea prezintă statutul unei „lumi posibile" [39], care, deși tolerează analogii cu lumea reală (o lume contingentă, existentă istoricește, obiect de cercetare și descriere în științe), este doar în... baladă (în forma-baladă). Ca „lume", ea nu există în sine (ca atare), ci, fiind (ființînd) în „diferența ontologică" (în care ființează oricare dintre „lumile posibile" ale literaturii), are obiectualitate („inexistență intențională" cum ar spune F. Brentano), obiectivitate (valabilitate intersubiectivă) și orizont semnificativ (fiind o perspectivă, un mod valoric de raportare la lume).

Tocmai acest orizont (și mod valoric de raportare) dă statut ontologic „lumii mioritice", situînd-o semnificativ și exemplar, ca pe o împlinire și implicit ieșire din coexistența „lumii posibile" — „lumi imposibile", ieșire ce constituie șansa de așezare valorică *a unui mod de a fi* al subiectivității (și creativității) umane. De aci și nevoia (nu doar posibilitatea)! de analogie cu o lume reală istorică aflată la o vîrstă a căutărilor și afirmării idealurilor ei.

Prin aceasta „lumea mioritică" nu este pusă însă sub acțiunea criteriilor adevăr — fals, adică sub zodia interpretării istorice. Căci prin ceea ce este, ea *este* efectiv *o aflare* (și împlinire) a sensului istoriei ca istoricitate (și ideal de umanitate), un mod specific al intrării în timp și al personalizării într-o formă determinată a muncii, creației, trăirii, năzuinței și cugetării. De unde și șansele sporite ale unei interpretări moderne prin „sublinierea unității în diversitate" a variantelor aceluiași motiv central — „motivul mioritic" — în dinamica fenomenului folcloric românesc [40]. Căci modalitatea de a privi fenomenele de cultură în întregul sistemului istorico-cultural din care fac parte se impune ca una cu adevărat modernă.

Concepută ca operă deschisă, oricum însă unitate în marea diversitate a variantelor ei (variante ce pluralizează ca semnificații „motivul mioritic", motivul central), *Miorița* dezvăluie o intenționalitate sui generis, sesizabilă în forma-orizont a temelor ei și afirmată unitar prin modalitatea de structurare valorică a unei spiritualități (și comunități istorico-culturale). Tocmai sub acest din urmă aspect, pentru cultura română, balada reprezintă o problemă totodată „de istorie a spiritualității populare și un capitol central în istoria ideilor" [41] și stă mărturie pentru „puterea de plăsmuire" proprie creatorului popular.

Ca lume în „diferența ontologică", Miorița *este* ca atare numai în totalitatea „temelor" și a pluralizării configurării „motivului mioritic" în variantele baladei. Deci, nici numai o „lume posibilă" (și, cu atît mai puțin, „lumea pe dos"), nici o simplă creație (folclorică), ci o creație valorică fundamentală, perspectivă semnificativă majoră asupra spiritualității românești și expresie a unui mod de a fi uman (bine delimitat stilistic și ca forme de afirmare specifică). Numai discutarea raportului modului de a fi sub specia „mioriticului" cu ceea ce s-a numit „matricea stilistică" (L. Blaga) va lămuri problematica „motivului-Miorița" (D. Caracostea) și ponderea lui în resemnificarea complexă a modului de a fi al culturii și istoriei românești.

Dincolo de cele spuse pînă aci rămîn încă deschise cercetării (și în partea a III-a a studiului nostru) cîteva teme a căror înțelegere ar ajuta la

https://biblioteca-digitala.ro

perspectiva interpretativă propusă aci (*Mioriţa* ca „instituire valorică" şi „formă de viaţă"): statutul „lumii mioritice" şi ceea ce forma-baladă aduce ca viziune despre lume şi etos propriu tipului mioritic uman; miturile din configurarea tematică a baladei şi descifrarea lor în dialectica actuală a baladei în cultura română sau ceea ce s-a numit „viaţa actuală" a baladei.

Expresie exemplară a unui mod propriu de a fi şi de întrare în timpul personalizării, *Mioriţa* are o acţiune de durată în cultura noastră, ridicînd în prim-plan nu numai configurarea istorică a acesteia, ci şi viitorul ei, atît sub aspectul afirmării umane cît şi al dobîndirii comprehensiunii şi conştiinţei critice a ponderii creaţiei valorice româneşti în împlinirea universalităţii culturii moderne, în „harta universalităţii".

NOTE

[1] N. Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 94, 95.

[2] *Ibidem*, p. 95. În alt context, N. Hartmann preciza: „Spiritul fiinţează şi într-o a treia formă de bază, pe lîngă cea personală şi cea obiectivă... spiritul istoric viu nu este numai «obiectiv» ci, dincolo de aceasta, el îşi făureşte necontenit produse de un anumit gen, în care conferă o prealabilă «obiectivitate», distinctă de el însuşi, adică se «obiectivează» în creaţii ce nu sînt spiritul însuşi, nu se fixează în el ca într-un purtător" (*Das Problem des geistigen Seins*, Berlin/Leipzig, W. de Gruyter & Co., 1933, p. 348). În alţi termeni, „obiectivarea *(Objektion)* se deosebeşte de „obiectivaţie" *(Objektivation)*, prima constituind „un fenomen, caracteristic de cunoaştere", cea de a doua conducînd la „creaţii obiectuale determinate"; căci „în obiectivare spiritul viu realizează doar o funcţie de percepere, pe cînd în obiectivaţie acelaşi spirit este creator" (*Ibidem*, p. 349). „Obiectivaţia" ca atare iese din timp. „Desprinderea de spiritul viu, a cărui înfăptuire este, constituie felul propriu de a fi al bunurilor spirituale"; „Creaţia supravieţuieşte creatorului — iată legea istoriei fiinţei spirituale" (*ibidem*, p. 350, 351). În cazul „obiectivaţiilor" (de fapt, produsele „spiritului obiectivat", operele umane), Hartmann analizează o relaţie specifică între „planul din faţă" *(Vordergrund)* şi „fundal" *(Hintergrund)*, aceasta din urmă rămînînd în sine ireal, un „Für-uns Sein" (o fiinţă pentru noi), deosebit de „planul din faţă", care ia forma unui „strat sensibil", unui „existent real" (mai pe larg: Al. Boboc, *Nicolai Hartmann şi realismul contemporan*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973, p. 102—110).

[3] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 59—60; 70.

[4] G. Lukács, *Estetica*, 2, Bucureşti, Editura Meridiane, 1974, p. 284.

[5] *Ibidem*, p. 285.

[6] Gh. Vrabie, *Poetica Moriţei*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1984, p. 9. *Mioriţa* ca poezie — continuă autorul — „a fost creată în sfera unui tradiţionalism al poeziei populare, şi îndeosebi al universului mioritic. De aceea operaţia noastră principală a fost circumscrisă la o descriere analitică a textelor folclorice"...; „ca operă folclorică, *Mioriţa* solicită un travaliu complex de descifrare a temei şi a semnificaţiilor ei, impunînd cunoaşterea legilor generale care-i determină continua renaştere, reelaborare. Cu alte cuvinte, studiul nostru propune o teorie a structurilor şi funcţionării discursului baladesc, astfel că accentul cade... pe cunoaştere legilor interne, în virtutea cărora motivul a proliferat în sute de structuri poetice, iar nu pe anumite idei (ce au devenit obsedante), sugerate de altfel indirect, odată cu relevarea lor ca organisme poetice" (*ibidem*, p. 9, 10).

[7] W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Phaenomenologica, M. Nijhoff, Den Haag, 1968, p. VII.

[8] Formularea parafrazează un text din: J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943: „Apariţia nu este susţinută prin nici un existent diferit de ea, ci îşi are *fiinţa sa* proprie. Prima fiinţă pe care o întîlnim în cercetările noastre ontologice este, deci, fiinţa apariţiei. Este ea însăşi o apariţie? La început pare că da... Astfel trebuie să existe un *fenomen al fiinţei*, o apariţie a fiinţei, descifrabilă ca atare. Fiinţa ne va fi dezvăluită printr-un mijloc de acces imediat... şi ontologia va fi descrierea fenomenului fiinţei aşa cum se manifestă el, adică fără intermediar. Totuşi, se cuvine să punem oricărei ontologii o întrebare prealabilă: *fenomenul fiinţei* astfel atins este el identic cu *fiinţa fenomenelor*, adică: fiinţa care mi se dezvăluie, care îmi *apare*, este ea de aceeaşi natură ca şi fiinţa existenţilor care îmi apar? Se pare că aci nu există o dificultate" (p. 14). În alţi termeni, „obiectul nu trimite la fiinţă ca la o semnificaţie: ar fi imposibil, de pildă, să definim

https://biblioteca-digitala.ro

ființa ca o *prezență* — întrucît *absența* dezvăluie și ea ființa, căci a nu fi *undeva (tà)* înseamnă încă a fi. Obiectul nu poartă ființa, iar existența sa nu este o participare la ființă și nici un alt gen de relație. El *este*, aceasta fiind singura manieră de a defini modul său de a fi ; căci obiectul nu maschează ființa, dar nu o dezvăluie... Ființa este în mod simplu condiția oricărei dezvăluiri, este ființa pentru a dezvălui și ființa dezvăluită" (p. 15). De aceea, continuă Sartre, „ființa fenomenului deși coextensivă fenomenului, trebuie să scape condiției fenomenale — care este aceea de a nu exista decît în măsura în care se revelează" și, ca urmare, „ea depășește și fundează cunoașterea pe care o căpătăm despre ea" (p. 16).

[9] P. Miclău, *Signes poétiques*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 51. „Orice poezie — continuă autorul aci — se sprijină (repose) pe semne, întrucît orice poemă este structurată de semne lingvistice" ; tocmai de aceea, lectura e condiționată de „exigența unui lector creator" (*ibidem*, p. 151, 186). Căci „eul liric lecturează lumea, se lecturează pe sine însuși și lecturează destinatarii săi" (*ibidem*, p. 190). Situația „lecturii" e și mai complexă, întrucît „între limbajul lumii și cel al poetului se interpune un alt limbaj, cel al inimii" (*ibidem*. p. 229).

Nivelele limbajului lecturii (nivele ce apar ca „limbaje") trimit la un proces complex, totodată de cunoaștere și de autocunoaștere. E ca și cum în cele lecturate fiecare s-ar regăsi pe sine (sau ceva din sine), ar sosi în operă cu lumea lui, care, intrînd în conflict cu lumea celorlalți lectori, face să vină „lumea" care trebuie să vină : lumea din operă, care nu este lumea operei, ci „lume".

[10] J. Kristeva, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, 1969, p. 146. J. Derrida spunea chiar : un text este totdeauna „ticsit" (înfundat) în alte texte (*La dissémination*, Paris, 1972, p. 395).

[11] S. I. Jsseling, *Philosophie und Textualität*, în *Phänomenologische Forschungen*, hrsg. von. E. W. Orth. Bd. 12, Freiburg,/München, K. Alber, 1982, p. 65.

[12] *Ibidem*, p. 69. De fapt, teoria textului „interferează *hermeneutica* prin tentativa de a se constitui într-un instrument de *examinare a sensului* discursiv, de cunoaștere a adevărului său pentru om, pentru cel căruia îi este destinat mesajul" (Carmen Vlad, *Semiotica criticii literare*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 40).

[13] M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 227. În „istoria ideilor" : aceasta întrucît „poporul, ca și intelectualii, recunosc în această capodoperă a geniului popular modul lor de a exista în lume și răspunsul cel mai eficace pe care ei pot să-l dea destinului, cînd se arată, ca de atîtea ori, ostil și tragic. Și acest răspuns constituie, de fiecare dată, o nouă creație spirituală" (*ibidem*, p. 250).

[14] *Mioriția în Moldova, Muntenia și Oltenia. Totalizări*, în „Convorbiri literare", vol. 56, 1924, p. 813—814, *apud* : P. Apostol, *Motivul mioritic în cultura română*, în A. Fochi, *Mioriția*, 1964, p. 15—16. Cercetînd rolul Mioriței ca „motiv al culturii române", în semnificația „unui motiv de însemnătate *culturală* generală", P. Apostol scria : „Vom înțelege, așadar, prin «motivul mioritic» fenomenul complex în care analiza distinge următoarele aspecte : a) *tematica* versiunii-Alecsandri a *Mioriței*, considerată în raport cu b) motivele fundamentale din tematica folclorului literar și a literaturii române în general, avînd c) funcția de *motiv cultural*"... (*ibidem* p. 17). În notă, autorul precizează : „Termenul de «motiv» desemnează în muzică un element component simplu, avînd o semnificație de *conținut*, care se reproduce cu variațiuni într-o anumită compoziție. Motivul determină caracterul specific al unei bucăți muzicale. Prin analogie ori de cîte ori ne referim la *conținutul Mioriței* în raport cu alte creații culturale se va folosi de preferință termenul de «motiv» în locul celui de «temă» sau «tematică» " ; a doua parte a expresiei „motiv *mioritic*" apare prin folosirea de către L. Blaga (*Spațiul mioritic*, 1936, a adjectivului „mioritic" (*ibidem*).

[15] M. Eliade, *op. cit.*, p. 250, 238.

[16] A. Fochi, *Mioriția*, p. 211—213. În cuprinsul baladei — precizează ilustrul folclorist — „se găsesc 18 teme, a căror valoare este net deosebită. Importanța și valoarea lor vor fi stabilite după alte criterii ; acum trebuie să reținem că această identificare tematică ne-a fost impusă nu atît de materialul în sine, cît de discuțiile care s-au purtat în jurul lor în decursul celor 100 de ani de la publicarea primei variante" (*ibidem*, p. 211). Cercetarea „morfologiei tematice" a *Mioriței* conduce la cîteva precizări ce permit sublinierea ideii unității și unicității „lumii mioritice", indiferent de variantele ei, de răspîndirea motivului și de „procesul de contaminare" : a) în afară de „așa-numita tematică clasică întemeiată în zona balade pe varianta moldoveană a lui Alecsandri, iar zona colindului pe varianta ardeleană a lui At Marienescu", în „desfășurarea ei epică" *Mioriția* „cuprinde și o tematică secundară, rezultată din contextul viu și permanent al textului cu întregul complex folcloric local" ; b) este dec „o tematică în contaminare", proces ce „a afectat punctele mobile din cuprinsul baladei slabe în ce privește închegarea epică" ; c) diversitatea contaminărilor ține de fondul folclori local și reprezintă o certă stabilitate regională" ; d) cu tot „aportul artistic" al lui Alecsandr ia restructurarea baladei, „filonul autentic popular" s-a păstrat, ceea ce arată că „influența textului tipărit, deși destul de puternică, nu a fost suficient de adîncă pentru a impune o schemă" ; e) ca urmare, textul tipărit „s-a impus numai în măsura în care nu a contravenit

https://biblioteca-digitala.ro

sensului folcloric" şi, se poate spune că „viaţa baladei a continuat să se desfăşoare liber, pe bazele ei tradiţionale" (*ibidem*. p. 224—225).

Geneza baladei susţine aceeaşi idee a aşezării (valorice) exemplare, a unicităţii *Mioriţei* în ceea ce am numi „harta universalităţii", în care devine comprehensiv faptul cultural ca un „o singură dată", restructurările şi circulaţia lui fiind ceea ce Fr. Nietzsche numea „die ewige Wiederkunft des Gleichen".

[17] T. Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, vol. 7, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, p. 514. Opera — continuă autorul — „are o viaţă a ei", dar nu pentru că ar produce „un model superior şi etern", ci pentru că „se dirijează după un scop ales de creator" dirijare posibilă întrucît *valoarea* este „un alt atribut caracteristic al operei" (*ibidem*, p. 516). În sensul dirijării „după un scop ales de creator", I. Teodoreanu scria :... „oameni reali, transpuşi în literatură, îţi interzic putinţa controlului în ce priveşte eficacitatea lor, existenţa lor romanescă" : „sîntem, chiar creatorii celor mai pure ficţiuni, tributari vieţii reale. *Materialul prim* e cel pe care ni-l dă viaţa din juru-ne... Dar acest material suferă o transformare, o transfigurare, atît de substanţială, încît el devine altul, proprietate suverană a creatorului" (*Cum am scris „Medelenii"*, Studiu introductiv, ediţie şi text stabilit de N. Ciobanu, Iaşi, Ed. Junimea, 1978, p. 176, 174). Toate creaţiile literare viabile „nu-şi au un echivalent în viaţa reală. Ana Carenina e unică, fără surori pămîntene, doamna Bovary e unică, unic e Stavroghin, şi unic Ivan Karamazov... Aceste personagii au unele trăsături împrumutate de la oameni ai vieţii reale, dar sufletul lor, individualitatea lor, nu-i decît încarnare proteică a sufletului creatorului lor" (*Ibidem*, p. 186). Parafrazîndu-l pe Horaţiu («Dacă vrei să plîng, trebuie să suferi mai întîi tu pentru mine»), Teodoreanu precizează : „Dacă vrei să creezi, trebuie să poţi fi tu însuţi tot ceea ce descrii, tot ceea ce apare în creaţiunea ta... Cînd descrii un stejar, dacă tu însuţi în acea clipă nu vei fi stejar... stejarul tău nu va exista" (*ibidem*, p. 179).

[18] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, *vol.* I, Bucureşti, Ed. Academiei R.S. România, 1966, p. 31, 41.

[19] A. Fochi, *op. cit.*, p. 226, 228, 300.

[20] *Ibidem*, p. 300.

[21] *Ibidem*, p. 301.

[22] *Ibidem*.

* Ele rămîn în atenţie însă pentru dezbaterea în jurul statutului şi semnificaţiei lumii mioritice, precum şi în jurul principalelor interpretări (şi răstălmăciri) ale baladei (îndeosebi ale finalului ei — „cadrul nupţial").

[23] *Ibidem*, p. 409, 410, 420

[24] *Ibidem*, p. 420, 421, 422. De aceea, în folclor „orice act de reproducere devine implicit şi un act de creaţie, echivalent (într-o încercare de a găsi paralelismele cît mai plastice) cu interpretarea actoricească, ce deschide noi perspective artistice într-un text anterior epocii noastre, de pildă" (*ibidem*, p. 422).

[25] *Ibidem*, p. 377, 401.

[26] *Ibidem*, p. 437.

[27] *Ibidem*, p. 464, 465.

[28] *Ibidem*, p. 528.

[29] *Ibidem*, p. 528, 529, 530. Argumentînd ideea că *Miorita* este „o producţie populară pozitivă", autorul respinge, cu deplin temei, mitul „alegoriei morţii", precizînd că a căutat să redea baladei „locul de frunte pe care ea pe drept cuvînt şi l-a cucerit printre producţiile poetice ale poporului nostru" (*ibidem*, p. 530).

[30] *Ibidem*, p. 210.

[31] *Ibidem*, p. 211.

[32] *Ibidem*, p. 211—212. Ordinea „temelor" şi numărul lor sînt „în funcţie de memoria şi conştiinţa informatorului interpret, de formulele regionale ale complexului folcloric, de stadiul de evoluţie în care se găseşte textul în momentul culegerii", ţin, deci, de un factor subiectiv (individul) şi un factor social (*ibidem*, p. 212). Analiza frecvenţei temelor în diferitele variante, travaliu de referinţă pentru orice cercetare a *Mioriţei*, ajunge la precizarea „că episodul central al baladei este *testamentul ciobanului*, el fiind nelipsit din toate variantele analizate. De aci concluzia că lipsa acestui episod din compunerea baladei înseamnă desfiinţarea automată a ei... Celelalte trei episoade care compun balada au parcă rolul de a pune în lumină conţinutul testamentului ciobanului" (*ibidem*, p. 223).

[33] *Ibidem*, p. 223, 224.

[34] Gh. Vrabie, *Poetica Mioriţei. Studiu stilistic*, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1984, p. 13.

[35] I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, II, Bucureşti, Ed. Academiei R. S. România, 1985, p. 12. „Lume" în sensul de „lume posibilă", ceea ce „subliniază *actul de creaţie*, legătura şi condiţionarea dintre limbajul poetic şi felul obişnuit de a vedea şi modifica «lumea ca atare», consecinţele reprofilărilor semantice şi, în genere, ale tuturor

https://biblioteca-digitala.ro

schimbărilor implicate în acest act" (*ibidem*, p. 12—13). După W. Kayser, „limba literară este eliberată de o anumită finalitate și de referirea la realitate a limbii cotidiene. Obiectualitatea evocată de ea are un fel de a fi specific, iar limba cunoaște structuri specifice" (*Opera literară. O introducere în știința literaturii*, București, Ed. Univers, 1979, p. 473).

[36] I. Coteanu, *op. cit.*, p. 13. După W. Kayeer (*op. cit.*, p. 34), în raportarea publicului la un roman „domnește o ciudată *coincidentia oppositorum;* pe de o parte dorim ca romanul să provină din fantezie, adică din forța cea mai poetică (*ficțiune* este un termen de specialitate nimerit), iar, pe de altă parte, dorim totuși verosimilitatea, realitatea, ba chiar «certificarea» celor povestite". Poate tocmai acestei dorințe i se opunea I. Teodoreanu atunci cînd scria: „Nu metafore. Nu oameni schițați mai mult exterior, de fulgerul epic al unui fapt... *Oameni* construiți pe de-a întregul, prezentați într-un plan de acțiune mai amplu... Stăpîn de oameni, ai mei, nu ai vieții, pe care-i dau vieții, fără să-i fi primit de la ea. Ce mîndrie, să poți da bacșiș viață, acestei regine: viața... În acea clipă, nu eram stăpînit de amintire, ci de imaginație creatoare" *(Cum am scris „Medelenii"*, p. 167). Și mai clar: ...„în nici un roman adevărat, personajiile principale nu-și vor găsi echivalentul în ființe reale... Un personaj de roman nu e un portret, fizic și psihic, obținut prin descriere și analiză. E un principiu generator de fapte și comportări... Ori (sic!) un om real, există ca atare, nu în sine, ci în *raport cu un grup de oameni, în mijlocul cărora trăiește*" (*ibidem*, p. 171).

[37] Dincolo de ceea ce în *Despre potrivirea cuvintelor* (*Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, București, Ed. Univers, 1970, p. 234 urm.), Dionis din Halicarnas punea ca „potrivire" care „nu este cu nimic mai prejos decît alegerea cuvintelor" (a căror combinare în enunțuri poate duce la o valoare nouă), termenul se află la G. W. F. Hegel: „die verkehrte Welt" (lumea pe dos) în istoria sub „viclenia rațiunii", care constă „în faptul că lasă pasiunile să lucreze pentru ea, cu care prilej tocmai elementul prin care rațiunea ia ființă suferă pierderi și vătămări" (*Prelegeri de filosofie a istoriei*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1968, p. 35).

[38] I. Coteanu, *op. cit.*, p. 11. Căci „în grai sălășluiește o forță prin care ajungem la imagini noi ale lumii. Într-una din cele mai simple forme, această forță apare în folclor, bunăoară în povestea *Basmul cu minciunile*": «Privind peste cîmpii, văzui niște țărani care arau. Uitîndu-mă mai bine, văzui albina tatii înjugată ca un bivol la plug». De fapt, „lumea pe dos" este prezentă și în opere moderne" *(ibidem)*.

[39] De sorginte modernă, prezent încă în opera lui Leibniz, conceptul de „lumi posibile" este reluat în forma semanticii „clasice" (de la Frege la Carnap) în „semiotica lumilor posibile" (Hintikka), apoi în noile elaborări ale lui Strawson, Kripke, Putnam în teoria referinței. Așa cum a precizat F. von Kutschera (discutînd despre „intensiuni"), „era ideea lui R. Carnap, aceea de a determina interpretările cele mai bogate informațional astfel încît să stabilească valorile de adevăr ale propozițiilor nu numai într-o lume, anume a noastră, lumea «reală», ci în toate lumile posibile. O lume *posibilă* nu este astfel de gîndit ca un cosmos îndepărtat, ci ca lumea noastră, așa cum am putea-o privi dacă nu ar fi creația întocmai așa cum este" (*Einführung in die intensionale Semantik*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1976, p. 23). În fond, discursul nostru se poartă „asupra conținuturilor de fapt (Sachverhalte) posibile. Cum, după Wittgenstein, lumea noastră «este tot ce se petrece» («alles ist, was der Fall ist», *Tractus*, 1), adică mulțimea conținuturilor de fapt existente efectiv, o lume posibilă nu este altceva decît o mulțime de conținuturi de fapt posibile. Dacă se discută asupra lumii noastre, se discută asupra conținuturilor de fapt care există; dacă însă e vorba de lumi posibile, atunci se au în vedere stări de fapt (Sachverhalte) posibile, adică stări de fapt care ar putea fie să existe, fie nu, dacă lumea s-ar putea privi altfel decît se petrece" *(ibidem)*.

Tema „lumilor posibile" a fost tratată în teoriile moderne ale semnificației; pe lîngă largile posibilități de a înțelege semnificațiile în termeni de intensiuni (iar „conceptul de semnificație" ca un „concept intensional"), ea duce la ceea ce s-a numit «realism exagerat» în semanticile destinate sistemelor modale. Căci „ceea ce pare să fie deosebit de problematic în discursul despre lumi posibile este relativizarea sau indexicalizarea ce intervine aci în determinarea lui «actual». Actuală este pentru noi lumea noastră; dimpotrivă, pentru locuitorii unei lumi posibile luate ca alternativă, lumea actuală nu este aceea a noastră, ci a lor" (E. Runggaldier, *Zeichen und Bezeichnetes. Sprachphilosophische Untersuchungen zum Problem der Referenz*, Berlin/New York, W. de Gruyter, 1985, p. 309). Poate tocmai de aceea, problema „lumi posibile" din „semantica lumilor posibile", care a permis „o riguroasă distincție între semiotica lexicală și cea structurală" (B. H. Portec, *Possible Worlds Semantics*, în „The Monist", vol. 60, No 3, 1977, p. 323) s-a discutat și sub genericul „lumi imposibile": nu putem invoca în toate împrejurările „lumi posibile", întrucît, „așa cum este înțeles în mod uzual", termenul „constituie o monstruozitate metafizică"; chiar „lumile posibile" ale lui Leibniz „furnizează cazul clasic, argumentat pe larg, că acestea nu pot să fie «cele mai bune» dintre toate lumile posibile" (J. E. Felt, *Impossible Worlds*, în „International Philosophical Quartrly", Vol. XXIII, No. 3, 1983, p. 251).

https://biblioteca-digitala.ro

„Lumi posibile", termen funcțional pentru reconstrucția modernă a semanticii (și în teoriile moderne ale referinței), rămîne astfel un concept deschis, alături de intenționalitate și obiectualitate (din elaborările fenomenologice), oferind o bază pentru înțelegerea statutului „lumii" din opera de artă și pentru o ontologie a umanului. Pentru punctul de vedere al lingvisticii: Em. Vasiliu, *Preliminarii logice la semantica frazei* (București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, îndeosebi precizarea: „lume posibilă" ca alternativă la „lume reală" și „adevărat *în toate lumile posibile*" (deci nu numai în cea reală) (*ibidem*, p. 128, 133).

[40] Al. Dobre, *Folclorul „taberei militare". Cîteva observații în legătură cu motivul liricoepic; „Un'ți-a fost soarta să mori"*, în „Revista de etnografie și folclor", tomul 26, nr. 2, 1981, p. 189. Prezentînd variantele acestui motiv, autorul ajunge la sublinierea „identității, cel mai adesea pînă la similitudine" a lui „cu celelalte variante ale motivului mioritic"; mai mult, „atitudinea în fața morții, proprie motivului mioritic, capătă noi valențe estetice și filozofice prin atitudinea creatorului popular față de război" (*ibidem*). Acest motiv constituie, de fapt, „o etapă determinată istoric" a dezvoltării și evoluției „marelui motiv mioritic" (*ibidem*, p. 190). Deci, *Miorița* — operă deschisă!

[41] M. Eliade, *op. cit.*, p. 227.

MIORITZA EN TANT QU'INSTITUTION DE VALEUR ET FORME DE VIE

«L'univers mioritique» dans la perspective de la philosophie de la culture (II)

Résumé

La deuxième partie de l'étude consacrée à une interprétation philosophique de ce chef-d'œuvre du folklore roumain continue de développer la thèse de *Mioritza* en tant qu'institution de valeur et forme de vie, en proposant, pour la compréhension de «l'univers mioritique», un modèle en accord avec la conception (quasi-unanimement acceptée dans les études de folklore) de la ballade en tant qu'*œuvre ouverte*, unité dynamique *sui generis* dans la grande diversité de ses variantes. Quoique pluralisée (quant à la forme d'expression et à la signification même), les variantes, loin de morceler le tout de la ballade, gravitent autour d'un motif central — «le motif mioritique» — , pareil au mouvement des planètes autour du soleil, engendrant plus qu'une simple signification ; chacune des variantes reprend le motif central mais, dans une institution de valeurs bien délimitée. Dans chacune de ces pluralisations, la ballade constitue son unité — totalité — , forme-ballade et «univers mioritique» à la fois. Loin d'être un modèle pré-existant dans les différentes variantes, «l'univers mioritique» s'institue, avec chaque reprise de la ballade, dans un contexte déterminé.

Cet univers signifie plus que l'univers d'une histoire quelconque, mais il ne peut être significatif que par un univers historiquement configuré (l'univers d'une culture, d'une spiritualité). D'où la possibilité de comprendre «l'univers mioritique» dans cette «différence ontologique» : cet «univers» est l'être d'un étant et sa présence prend la forme d'une œuvre, notamment *Mioritza*, en tant qu'institution de valeur et forme de vie.

https://biblioteca-digitala.ro

COLINDA *MĂ LUAI, LUAI* – UN UNIVERS DE REPREZENTĂRI SIMBOLICE

MARIN MARIAN

Colinda de față, numită generic *Mă luai, luai* — după primul vers cu care debutează întotdeauna — , este una dintre cele mai răspîndite și specifice elaborări poetico-muzicale de pe teritoriul Transilvaniei (zona centrală a cîmpiei) și, astfel, una dintre cele mai reprezentative piese pentru repertoriul colindei transilvane [1]. Datorită obscurității manifestate în țesătura textului său, formei și structurii muzicale relativ fixe, cît și a conturului melodic și ritmic propriu și aproape identic, unic și invariabil pe întreaga arie atît de largă de extensiune, exegeza literar-folcloristică și etnomuzicologică a trecut ușor peste această piesă, mărginindu-se la efectuarea unor considerații superficiale, prejudicioase adevărului epistemologic, impunîndu-și prejudecăți metodologice care au determinat fie ignorarea sa, fie integrarea ei forțată și exclusivă în repertoriul de șezătoare [2] (în ciuda realității etnologice a prezenței sale cu preponderență în genul colind), ori chiar nerecunoașterea autenticității și specificității sale autohtone. Melodia, evoluînd uneori dinspre giusto-silabic bicron către sistemul ritmic apusean prin valori punctate (♩. ♪ în loc de ♪ ♪), a fost chiar suspectată, pe alocuri, de o origine și influență cultă ori semicultă, de asimilare relativ recentă în folclorul românesc [3]. Nu vom angaja aici o polemică cu toate aceste opinii, dar credem că pentru cunoscătorii „cazului" *Mă luai, luai,* investigația ce urmează va fi elocventă pentru a se impune ca un punct de vedere ce reclamă reconsiderarea mult mai atentă a acestei piese care ocupă un loc special, incomparabil în realitatea folclorică,—atît cantitativ—prin numărul variantelor și răspîndirea geografică—, cît și calitativ — prin structura sa muzicală proprie, prin hieratismul, unicitatea și bogăția conotativă a textului poetic, prin rafinamentul artistic general, prin subtila și arhaica notă ideatică și de spiritualitate pe care a încifrat-o reflecția sa muzical-poetică, prin valoarea și semnificația sa culturală și etnologică.

Straturile succesive de semnificare simbolică ce au intervenit suprapunîndu-se și, astfel, condensînd într-un singur loc poetic imagini de o redutabilă vîrstă pentru istorie și de o adîncă importanță pentru gîndirea străveche, determină aci un fapt de transsimbolizare, de semnificare ascunsă în semnificare. Dezocultarea acestuia ne impune operația degajării și deconspirării acestor straturi, delimitînd semiologic un plan *denotativ* al narațiunii cîntate și un altul *conotativ*. Hermeneutizarea primului este elementară și necesară, fiind reclamată de hieratismul general al textului semnificant. Chiar dacă îi vom oferi acestuia o diversitate de alternative interpretative și de asociații, în final va putea fi ușor sesizată organicitatea și convergența tuturora. În timp ce al doilea nivel, deschizînd către un uni-

https://biblioteca-digitala.ro

vers de reprezentări posibil (a fi) corelate unor sintagme universale de creativitate spirituală, constitutive spiritualității umane pe treapta arhaică a culturii, va putea deveni mai ușor accesibil și abordabil prin intermediul analogiilor la care vom apela.

Firul narativ desfășoară la persoana întîi singular istoria fetei ce găsește întîmplător o floare „de rai". Ruperea și reținerea florii determină apariția unui personaj masculin și declanșarea unor fenomene tectonice și atmosferice tulburătoare; fata interiorizează dezlănțuirea, transformarea mediului natural și o însoțește cu senzații de vertij și leșin, durere bruscă și puternică nemotivată, mărturisind apoi fie presentimentul, fie dorința, fie iminența morții proprii. Pînă acum, i s-au decretat adesea funcționalismul și semantismul piesei ca indescifrabile[4] și, remarcîndu-i-se aspectele și apropierile funebre pe care le manifestă uneori, o clasificare a colindei românești, după criteriul tematic, a apreciat-o și indexat-o drept „seceriș funest"[5], denumire interpretativă care s-a impus imuabil. Interesantul fapt al împrumutării melodiei sale textelor de *Mioriță*, ca și relevarea elementelor comune și afinităților structurale existente între cele două teme *(Miorița* și *Mă luai, luai)* au generat observații fecunde în etnomuzicologie[6], dar în filologie au fost comentate prea des pe linia limitării sensurilor la acelea funeste și lugubre, primar înțelese[7]. Și toate acestea — , deși încă demult fusese demonstrat că o *colindă de mort* (cum apare utilizată uneori și *Mă luai, luai* de către colindători) reprezintă *valorizarea* specială a unei piese chiar lipsite de orice trimiteri funeste[8]. Fiindcă o observație ca aceasta din urmă adevărește și legiferează *coincidența opozițiilor veridice*, adică îndreptățește și autentifică posibilitatea ca descrierea, denotația sau planul semnificant să dețină o semnificație (atribuită) total opusă celei aparente, nu vedem de ce, în cazul nostru, nu ar fi egal justificat și posibil și faptul opus și anume, ca o piesă cu trimiteri funeste, oricît de evidente și clare — cum reușește adesea să fie și *Mă luai* — , să joace roluri contrare aparențelor denominative și, totodată, să își aibă sorgintea nu în genuri și ocazii funerare. ci în cu totul altele, în care aspectul funest și funebru să nu fie decît auxiliar și alegoric. În colinda noastră niciodată elementul funest-funebru nu este explicit și irefutabil; moartea (reală a) eroinei nu are loc (este o „moarte *fără vreme*"), expresiile care o invocă reflectînd doar starea psihologică subiectivă a acesteia, stare obținută sub puternice și nelămurite senzații emotive. Aspectul fatidic și tragic al relatării este deci interpretabil, stă adică la îndemîna demersului de explicare și ne permite foarte bine atît să-l ignorăm, aproape, sau să-l demascăm ca aparent și metaforic, cît și să ne prevalăm de el la modul (său) propriu, socotindu-l semnificativ într-un grad înalt. Faptul că „moartea" de care se vorbește în textul nostru pare una anticipată și idealizată, și fiindcă ea este fixată într-o zi sacră[9], ne întărește certitudinea că avem de a face, în fond, cu o *moarte ritualică*, ale cărei semnificații transced radical sensurile comune ale funestului, sfîrșind a funcționa ca inițiatice și propițiatorii.

Din punct de vedere formal (structuralist) piesa este construită din episoade — deși bine articulate — ușor delimitabile și foarte bine echilibrate substanțial (4—6 versuri fiecare). **I** (cel mai bine standardizat) indică gestul, timpul, recuzita vestimentară și sensul deplasării (4 v.), ⏃ scopul deplasării (⏃ 2 v.); **II**: declanșarea acțiunii și a „conflictului"; **III**: apariția personajului masculin („victimizarea" fetei, eventual dialog, replica fetei); **IV**: dialog (real sau imaginat) fată — mamă, confidență și expli-

https://biblioteca-digitala.ro

cație, rezumarea (subiectivă), rememorarea întîmplării ; **V** : plecarea după leacuri ; **VI** : recunoașterea (finală) a situației dramatice, aprecierea (funestă a finalității evenimentului. Cu o rigurozitate proprie, în general, doar descîntecului, conținutul colindei noastre este alcătuit numai din *formule*[10] ; studiul polivalenței simbolice a semnificațiilor *lor* ne apare de cea mai mare optimitate.

Mă luai, luai/ Joi de dimineață/ Cu rochia creață/ Sus pe lîngă rîu/ Cu secerea-n brîu/ La holda de grîu" [11]. Singurul gen în care mai apare, curent și caracteristic, o atare formă de narare (persoana întîi singular) este acela al descîntecului [12]. Ca și-n colinda noastră [13], în descîntece se povestește evenimentul fortuit prin care s-a abătut răul asupra insului (în cauză), cu deosebirea, însă, că, în timp ce în descîntec evenimentul este presupus a fi avut loc și a fi acționat ca o cauză asupra căreia se revine pentru a fi înlăturată, des-legată, în colinda noastră, ca în genul colindei în general — avînd funcția (ca ***acțiune***) exact contrară descîntecului : aceea a făuririi unei legături de condiționare, a menirii și atragerii unei cauze — , evenimentul este unul dorit, adus prin narare, *sortit*, provocat (în modul indirect, al tehnicii specifice proiecției mitice) să se-ntîmple. Cu deosebită subtilitate, rostirea românească a acordat stării verbale reflexive „mă luai" un sens mult mai adînc decît acela pe care l-ar fi pus în joc verbele *a pleca* sau *a merge* (fie ele la același perfect simplu). Renunțînd la precizia și limitarea semantică — dispoziții pe care le probează aparent sinonimele „am plecat/plecai" sau „m-am pornit/pornii" — , forma aleasă deține un plus de nuanță, sugerînd și însemnînd implicarea totală a persoanei. *M-am luat pe mine însămi* vrea parcă să spună eroina, moment în care mișcarea pe care o surprind cuvintele ei din text nu mai este una de parcurgere a unui spațiu rectiliniu și uniform ; termenii folosiți interiorizează, asimilează oarecum psihismului acest gest de mișcare fizică. Simlpul act de deplasare devine astfel unul calitativ diferit, deplin umanizat, unul de conștiință : căci omul nu „merge" doar pur și simplu sau „pleacă" ; el *se* duce, adică *se ia* — pe sine însuși (!), integral — și *se duce*. În colinda noastră, această punere autogenă în mișcare n-ar fi putut fi exprimată și redată mai elocvent prin vreo altă formă verbală. Drumul fetei este *ocazionat* de un scop practic, dar *motivat* de unul simbolic și ritualic, iar narațiunea se folosește de detaliile unui eveniment biografic, ale unui incident din viața și activitatea agricolă a unei reprezentante a mediului folcloric, depășindu-le. Subiectul, îndepărtîndu-și orice elemente care ar putea identifica un caz real și singular, reproduce, impune și reactualizează un gest paradigmatic, un simbol a cărui consistență e puternic sugerată încă de la bun început prin sintagmele expresiilor din primele versuri.

Judecată în contextul vieții folclorice tradiționale, pornirea fetei la drum într-o astfel de zi pare cu atît mai curioasă cu cît ea se face cu motivația îndeplinirii unei munci agrare, bine știut fiind faptul că joia sînt interzise — îndeosebi pentru femei — orice activități productive [14]. Interesant este însă că „ținerea joii" se face avînd în vedere și pedepsele pentru nerespectarea interdicțiilor ergonomice corespunzătoare ei (adversități climatice și atmosferice [15], nefavorabile și terifiante, „junghiuri și săgetături", „fulgere și trăsnete", „boală-n oase și urît în casă" [16]), bine ilustrate în colinda noastră prin senzațiile pe care le va simți și declara eroina. Mai mult însă decît fatidica iminență a unei pedepse fizice (naturale) și moral-psihice, așa cum ne vom convinge, orice aspecte maligne, fatale chiar, care se vor înregistra nu au aici înțelesul de consecințe (punificatoare și vindicative), ci de experiențe inițiatice, indispensabile fiindu-le, deci aspectele

https://biblioteca-digitala.ro

agresive și agasante care marchează trecerea dintr-un regim existențial în altul. Tot „Într-o sfîntă joi de dimineață" se începe foarte adesea și actul de arare—semănare—secerare—facere a pîinii de către „bădica Traian", eroul hiperbolei exemplare din plugușoarele noastre. Avem și în acestea absența oricărei idei de prohibiție legate de ziua amintită și a restricției cunoscute în calendarul (folcloric-tradițional) cotidian, tocmai fiindcă, *coincidentia oppositorum, întîmplările paradigmatice narate de colinde* (sau plugușor ș.a.), semnificative și exemplare, sînt *originea* sărbătorii sabatice (nonergonomice), ele *stau la originea calendarului* sacramental celebrant. Tot pentru o „joi de către seară" se plănuiește, la un moment dat, împlinirea uciderii ciobanului mioritic [17], ceea ce trimite iarăși către sensul împlinirii unui act ritualic ori al consacrării și îndreptățește actul de omorîre. Pornind deci la drum într-o zi consacrată în mod special femeilor, ziua în care — în creațiile folclorului românesc — au loc istoriile mitice cu finalități sau trimiteri maritale și maternale, iar în viața socială a culturii, populare toate evenimentele festive de natură nupțială și matrimonială [18] eroina noastră va trece totuși prin experiența violentă a unei morți simbolice, cu finalități pozitive și autentificatoare, revelatoare. Ca a patra zi a săptămînii, joia corespunde zilei în care, conform genezei biblice, Dumnezeu a creat Soarele și Luna avînd scopul explicit „să despartă ziua de noapte", să cîrmuiască ziua și noaptea și să despartă lumina de întuneric" [19]. Plecată în zorii zilei, cînd lumina și întunericul conviețuiesc încă nedespărțite, eroina noastră se introduce în/și reface situația unui gestant haos primordial și reușește să valideze astfel acest moment ca pe unul benefic acțiunii exemplare și creatoare [20], adeverindu-și totodată actul său ca exemplar și creator. În legătură cu joia, prin intermediul istoriei biblice ajungem în relație cu simbolismul astral, ceea ce constituie pentru noi elementul de legătură între semnificația prenupțială și simbolistica antropologică a Soarelui și Lunii în folclorul nostru. Cele două astre, „create" ca să despartă (în Biblie), „despărțite" ca să nu procreeze (în folclor) de către demiurg, lumina și întunerecul, opuse ziua și noaptea dar unite în zori sau amurg, aspiră la contopirea primordială și constituie astfel imaginea bărbatului și femeii în unire, a împlinirii erosului [21]. Și de aceea formula „joi de dimineață" constituie garanția și germenele finalității erotic-nupțiale a istorisirii din *Mă luai, luai*. Îmbrăcată „cu rochia creață", adică cu vestmîntul de sărbătoare, care va deveni unul inaugural, rochie de nuntă, eroina este clar pregătită deci pentru un act deosebit, inițiatic. Acel „de dimineață", precizînd și specificînd *momentul inaugural*, cel în care are loc orice act mitic, orice gest simbolic, punea astfel protagonista în condiția de a fi institutoarea unui act mitic, a unei istorii simbolice; *dimineața*, determinînd un spațiu primordial nediferențiat, amestecul preformalului, momentul pornirii la drum o așază pe eroină de la bun început în situația reiterării unei întîmplări arhetipale, sacre. Întrucît toate istoriile mitice trebuie să se identifice cu și să se integreze în actul primordial al cosmogoniei [22] declanșate o dată cu primul răsărit de soare, o dată cu combinația generică a principiilor gestante de noapte și zi, de întuneric și lumină ale aurorei, „joi de dimineață" obligă identificarea și afilierea subiectului (pe care îl introduce unui scenariu mitic. Dacă *dimineața* reprezintă deci un topos universal consacrat în folclor, simbolizînd starea primordială, situația inițială a cosmogoniei, invocarea sa aici, la începutul narațiunii noastre, fixînd momentul desfășurării subiectului, deconspiră și întărește o dată în plus planul narativ ca pe unul simbolic, identificîndu-l cu metaforizare a unor principii simbolice transpuse în realitatea umană ritualizată.

https://biblioteca-digitala.ro

Drept pentru care, așa cum drumul eroinei urcă („Sus pe lîngă rîu") și interpretarea noastră trebuie să se îndrepte către izvoarele poeticii și gîndirii mitice ; ori, cum descinge ea către cîmpie („Jos pe la fineață") trebuie să vedem povestirea drept concretizarea și în-scenarea, dramatizarea și reprezentarea unor teme și motive ideatice aparținînd gîndirii mitologice, adăstînd asupra textului („Pă din jos de rai", „Pă din sus de rai", „Tot pe lîngă rai") [23] în orizontul fenomenologiei simbolului. **„Da io ce-mi aflai/ O floare de rai/ Crescută pe plai./ De jos o luai/ De colb o suflai/ Și-n sîn o băgai/ Și gîndii, gîndii/ Nimeni nu mă vede"** [24]. Gestul punerii, al ascunderii unei flori la piept are întotdeauna — în lirica populară — sensul inițierii și tăinuirii unei iubiri, dar și scopul atragerii și amplificării ei. Iar aflarea unei flori ieșite din comun (excepționalitatea și excelența sînt atributele sacrului !) o pune pe eroină într-o altă situație rituală : aceea a culegerii în secret și a păstrării și purtării sale tainice[24]. Prezența elementului fitomorf în declanșarea și constituirea conflictului acțiunii nu este întîmplătoare și nici marginală, ci esențială : ea este datorată autorității și eficacității simbolice rămase (florilor) din vechiul cult al plantelor, care le considera pe acestea deținătoare ale unor principii vitale, proteice și demiurgice [25]. Atît de familiare colindelor noastre, florile de măr, ce adeseori „ning" și „viforăsc" cuplul domestic în somn, sînt totdeauna fertilizatoare și *astfel* — grație simbolisticii lor — aducătoare de noroc, prosperitate și bucurie. Ele amintesc de prezența colindei în cadrul unui cult și ceremonial pe care, de altfel, este posibil să-l fi constituit ea însăși, dîndu-i conținut ; un cult și ceremonial care, desfășurîndu-se la începutul primăverii, cînd natura se reînnoia și reîncepea anul agricol, era consacrat firesc vegetației, florilor cu deosebire [26]. În cazul colindei noastre floarea miraculoasă își manifestă puterea magică ca pe una constînd în proprietatea polenizării [27], a fecundării, așa încît avem de-a face, în fond, cu expunerea metaforizată a primei experiențe erotic-sexuale a femeii : pierderea virginității (deoarece relația floare-feciorie este intimă și caracteristică sexologiei populare și terminologiei sale). Revelația pe care fata o dobîndește mai departe, cea pe care noi o putem înțelege apreciind stările sale psihologice și fizice exprimate, poate fi chiar aceea a conștientizării faptului că este însărcinată. Ea va mărturisi mamei : **„Că m-o apucat/ Junghi fără durere/Moarte fără vrere"** (*„Junghiuri m-o cuprins/ Junghiuri cu durere/ Moarte fără vreme"*, *Niște junghiuri rele/ Tomna păstă șele"*) ; boala, teama, rușinea, un sentiment apăsător și un complex de vinovăție în legătură cu accidentul suferit făcînd-o să exclame : **„Știu eu ce mni-i leacu/ Pînza și bumbacu/ Tri scînduri de brad/ Și-o cruce la cap/ Patruzeci de cuie/ În copîrșeu mă puie"** [28]. Același *eufemism erotosexual* pe care-l realizează elementul floral aici [29], în vechime era îndeplinit și în cadrul ophiolatriei, larg dezvoltate la traco-daci [30], a căror mitologie privea fecunditatea și fertilitatea umană și naturală. Șarpele — simbol sexual mult mai activ și totodată geniu teriomorf al vegetației — era utilizat aici întocmai ca floarea din colindă (identitate cultualistă și deci și simbolică), în cadrul unui rit de inițiere a tinerelor femei care îl introduceau în sîn, încercînd apoi senzația unui leșin provocat de impresia mușcăturii veninoase, act funest, deci (de moarte simulată), cu simbol fecundator și cu finalitate fertilizatoare (exultînd și favorizînd regenerarea și renașterea) [31]. Există variante în care, povestind mamei întîmplarea, fata invocă abia acum apariția unui tînăr păstor de întîlnirea căruia ea leagă starea sa contradictorie, adică primul moment al inițierii erotice. Bărbatul apare, așadar, în acest

https://biblioteca-digitala.ro

caz, numai în imaginația, în interpretarea fetei, în clișeul pe care îl reconstituie și în explicația pe care o dă după consumarea straniei scene. Posibila prezență în piesa noastră a acestei ciudate gravidități (desigur simbolice și, *de aceea*, neclară), în a cărei provocare elementul gestant masculin este abia sugerat sau mai precis spus apare eufemizat, substituit de planta miraculoasă și fertilizatoare (Ion intervenind uneori oarecum pentru a salva fata căreia îi venise rău, ducînd-o la mama sa, iar adeseori întreg episodul III lipsind), trimite în modul cel mai direct la arhaica credință în fecundarea și nașterea prin partenogeneză (gynogeneză) spontană. Procesul acesta aparținea Gaiei (Rhèia/ Cybele) sau Mamei Pămînt, antropomorfizări și divinizări ale elementelor și principiilor universale și naturale (sau ale naturii), cărora, în vremea religiilor neolitice și antice, orice femeie la vîrsta maturității li se identifica, atașîndu-și propriul destin marelui mister al vegetației [32]. Protagonista colindei noastre trăiește experiența unei inițieri fortuite ; cu oricîtă camuflare și originalitate s-ar realiza narațiunea, ea totuși reia și releagă numeroase fire de ideatism și simbolism cu cele universale și canonice pe care le tatonează și în a căror origine se întrevăd, pînă acolo încît recuperarea semnificației actuale a piesei rămîne blocată în afara relevării acestor înrudiri și solidarizări. Ne referim la acel ideatism și simbolism aparținînd gîndirii și cultualității arhaice, constitutive s iritului uman revoluționat de agricultură, care apropiau femeia în ceasul adolescenței de prototipul pe care îl și reprezenta în planul uman: Pămîntul zămislitor, mama universală (Magna Mater, Mater Genitrix, Terra Daciae, Diana Regina etc.) [33]. Și dacă ne reamintim și faptul că în imagologia și mitografia arhaică (comunicată prin greci și romani) Pămîntul, prin mijlocirea personificării și nominalizării divine a acestuia, era reprezentat printr-o femeie ținînd în mîini un bucium [34], exact așa cum Maica Domnului — reprezentanta tot a aceleiași deificări telurice [35] — apare în descîntecele românești [36], atunci tînăra noastră protagonistă, care se identifică la un moment dat cu această divinitate [37], sau care trîmbițează ea însăși în sau cu ajutorul florii de rai (!) [38], la fel ca însăși floarea care — cel mai adesea — singură „Prinse-a trîmbița", își revendică (amîndouă, fata și floarea) în totalitate caracterul unui simbolism chtonian.

Prezența unor semnale sonore aerofone, de „trîmbițare" sau „buciumare", ne apare firească și eficace (în plan simbolic), deoarece ne este cunoscută din descîntecele de dragoste și de frumusețe, cărora ea le este familiară. În cadrul lor, primind sau luînd în mînă „Bucium (fluier/trîmbiță) de aur" și sunînd, fata își adună sentimentele amoroase și admirative ale tuturor celor ieșiți în cale, își atrage atenția și dragostea flăcăilor, își facilitează, provoacă și asigură, deci, succesul în dragoste [39]. În colinda noastră noastră, drăgăstosul păstor va apărea brusc nu numai la vederea gestului de rupere și ascundere a florii erogene (*„Meghiș m-o văzut/Ion de la munte"*), ci adeseori la însăși chemarea semnalelor sonore emise de ea (**„Floricica craiu/ Prinse-a trîmbițat-o"**), **„Floarea buciumară/ Cine-o auzită?/ Ion de la munte"**). Acesta o îmbrățișează sau o sărută sau doar o prinde pe fată de mînă, producîndu-i senzația dureroasă de junghiuri sau friguri. În momentul în care narațiunea introduce acest personaj (masculin) viril — prezența sa impunîndu-se oricum, deoarece, așa cum am văzut, dacă nu este explicită, ca în ultimul caz, ea este cel puțin presupusă, justificînd și, astfel, susținînd cu mai multă concreteță ideatica planului narativ — putem stabili o relație cu altă reprezentare veche și situație culturală originară, în cadrul căreia gîndirea mitică punea pe tînăra fată în

https://biblioteca-digitala.ro

fața refacerii, reprezentării unui scenariu mitic, rolul ei social procreativ fiind din nou asemănat celui fecundator și germinativ natural, în speță agrar. Scenariul (dramatizat) la care trimite textul nostru era fie acela care, la greci, ritualiza hierogamia dintre Zeus — „cerul cu mișcările atmosferice", „eterul" — și Semele — personificare divină a pământului —, fie un altul ce ritualiza întîlnirea oricărei tinere fete pe cîmpul reavăn cu fiul Semelei, *Dionysos orthos*. Exact asemeni fetei atice, inițiată în sacralitatea și finalitatea procreativă a fecundității prin vederea și atingerea lui Dionysos orthos, sau celei care asista la actul prin care o preoteasă — reprezentanta zeiței tutelare : Demeter/Chtonia, „Maica grîului", zeița vegetației și a agriculturii, substituentă a vechii Gé/Gaia—oficia alegoria hierogamiei divinității chtonice și vegetal-agrare (unirea sacră dintre Demeter și păstorul Iasion), tot așa și eroina din colinda contemporană își rememorează întîmplarea trăită prin intermediul unor elemente care reactualizează și identifică o istorie arhetipală, mitică. În felul acesta ea devine fie Semele urmînd astfel a naște pe Dionysos, adică vegetația printanieră, „agricultura care se naște", fie Demeter, patroana vegetației, producției cerealiere și agriculturii, urmînd atunci a naște pe Plutos („Bogăția", stăpînul comorilor chtoniene, zeul belșugului) ; toate acestea, deoarece eroina este neofita sau mysta care se substituie divinităților sale simbolic patronimice, protectoare a funcțiilor sale, care reeditează situația, drama unui scenariu arhetipal, sacru, în timp ce Ion poate fi omonimul simbolic al lui Zeus atmosfericul, eteric și celest, deoarece el apare ca o ipostază uranică înaintea fetei, de undeva de sus, coborîtor de la munte, solar prin profesie [40], fiind atras de rezonanța cosmică, tulburarea atmosferică și mișcările terestre ce se produc la semnalul florii, desacralizînd și identificînd astfel în persoana sa prototipul mitic suprem. Ori el mai poate fi și Iasion sau Dionysos orthos (principiul fecundității masculine) [41], care se revelează fetei pentru ca aceasta să realizeze, să conștientizeze principiul pe care ea însăși îl reprezintă și perpetuează în planul uman : fecunditatea naturii, pămîntul gestant și vegetația [42]. Întîlnirea celor două personaje din colindă, încărcate de valențe atribuite și conotații mitice polare, trimite la ideea valorizării actului sexual ca o contopire a cerului cu pămîntul sau ca reprezentare a unirii zeului uranic (sub forma ploii, umbririi sau a altor panspermii eufemizate) cu zeița teluric-chtoniană într-un *hieros gamos*. (Ideea acestei asocieri, cunoscută și practicată pretutindeni [43], dădea scenariul central și altui cult cu care spiritualitatea strămoșilor noștri traci s-a aflat într-un apropiat contact : cel al Cabirilor, celebrat în insula Samotrake [44].) Cît despre relația *eros-activitate agrară*, și ea una universal stabilită, constitutivă spiritului uman arhaic [45], este intimă și folclorului românesc unde dihotomia sexelor apare adesea pusă în relație cu diviziunea socială a muncii [46]. Respectiva relație a mai fost recunoscută ca una ce se evidențiază elocvent cu prilejul suprapunerilor stabilite între cîntecul ceremonial de seceriș și acela de nuntă [47]. O legătură simbolică directă a făcut ca perioada celor mai importante inițieri și rituri feminine, corespunzătoare *zodiei fecioarei*, să coincidă cu culminația travaliului agricol : secerișul, seceratul (recoltarea cu secera) rămînînd o activitate specific feminină, ca femeile să joace rolul prim în cadrul festivităților cerealiere. Datorită proprietății grîului de a simboliza rodnicia, belșugul (*povestea pîinii* din *Plugușor* concentrează și semnifică întreaga prosperitate existențială de pe parcursul unui întreg an) și feminitatea *ca rodnicie*, datorită calității seminței (de grîu) de a simboliza principiul gestației (a se vedea sensul risipirii boabelor o dată cu orația de nuntă, cu colinda

https://biblioteca-digitala.ro

și cu urarea de An Nou etc.), a ajuns „spicul grîului" sau „floarea grîului" la demnități sacrale de prim rang, ca de pildă pe scaunul supremei instanțe a „raiului", la judecata „florilor-miroaselor" („ce le-au purtat fetele"!), la verificarea și cîntărirea împlinirii existențiale creatoare și procreatoare. Datorită proprietății seminței de a naște plantă a ajuns grîul simbol resurecțional și eschatologic [48]. Iată poate și pentru ce o variantă a colindei *Mă luai* sfîrșește prin a dezvălui oarecum rolul ei de alegorizare a misterului și exemplarității bobului de grîu, sfîrșind printr-o apoteoză cosmică și confirmînd spicul plin de rod drept o adevărată epifanie ; nuanța de mesianism pe care o aduce aici, desigur (tîrzia) contaminare cu simbolismul astrului evanghelic întărește acest înțeles : *„Holda n-am gătat/ Că s-a arătat/Stea la răsărit/Mîndră de argint./Steaua cum lucia/Holda se pleca/Bobu jos cădea/Holda-n loc creștea/ Holdă gălbioară/Spic greu de secară/Holdă lîngă rîu/Cu spic greu de grîu"* [49]. Luînd astfel în considerare — ca pe o temă esențial semnificativă — faptul că secerișul constituie cadrul și motivul ce prilejuiește întîmplarea din *Mă luai*, trimiterea imediată și întreagă ce ni se impune este aceea relativă la acele rituri agrare panelene cărora Thesmophoriile și, îndeosebi, Misterele de la Eleusis le-au dat expresia și instituționalizarea cea mai înaltă și venerată [50]. Relația dintre narațiunea colindei în discuție și reprezentările dramelor sacre din cadrul acestor forme cultice, evidentă și obligatorie, se manifestă sub multiple aspecte, concentrînd ca elemente comune atît pe acelea de simbolistică și mitologie, cît și pe acelea de ritualistică și ceremonialitate.

Mai întîi, cele mai frapante apropieri și atingeri narațiunea colindei noastre le prezintă cu mitul răpirii Persephonei-Kore în infern [51], așa cum este acesta relatat de Homer *(Imn către Demeter)* [52]. Plecînd la drum cu scopul unic și expres de a termina seceratul holdei, eroina colindei apare „cu secerea-n brîu" sau (în singura variantă octosilabică cunoscută nouă) „Cu secerea maichi-n brîu" [53], trimițînd la imaginea Demetrei care era impusă și reprodusă în mitografia greacă drept cea care „poartă secere de aur" [54]. Zeițe (*personificări* — le numește J. Frazer) ale grîului, Demeter și fiica sa Kore sînt ilustrate în iconologia antică purtînd snopi de grîu în mîini și cununi de spice pe cap [55] (întocmai cum se împodobesc și romîncele în ceremonia cununii de la seceriș). În mitul eleusin, Persephone, cea care va deveni *zeița florilor și a fecundărilor*, află pe cîmp un narcis, floare aparținînd divinităților infernale, plantă prin excelență funestă deci, de care, fiind atrasă, este de fapt atrasă de realitatea lumii infernale. Culegerea ei determină deschiderea bruscă a porților subpămîntene și dă ocazia lui Hades s-o răpească și s-o coboare-n regatul său, unde-i va fi soție. În colinda noastră „floare de rai" are exact aceleași funcții, deoarece în cîntecele rituale de înmormîntare florile raiului apar ca plantele specifice ale plaiurilor lumii de dincolo [56], o dată cu floarea de rai fata intră în contact cu lumea cealaltă, a morților, și apariția spectaculoasă și terifiantă (*„Ruja trîmbița/Dealuri despica"* [57]) a lui Ion — a cărui ivire înspăimîntătoare și comportament violent o determină pe fată să recurgă la o unică și consecventă apostrofă : „Fugi *cîne* din față" dar și „Fugi cîine *cu față* (!?)/Nu mă strînje-n brață" [58] — este determinată prin același mod de magie simpatetică ce a determinat și apariția infernalului Hades înaintea Korei : ruperea florii din lumea de dincolo, care, ca *pars pro toto*, cheamă asupra fetei întreaga realitate a lumii de dincolo [59]. „Floricica craiu" din colindă [60] aparține „craiului" (cum e numit Hades la Homer) și această floare pare a-i aparține de asemenea lui Ion din colindă tocmai fiindcă fata se ferise de la început și rupsese floarea cu teama și grija de-a

https://biblioteca-digitala.ro

nu fi surprinsă chiar de către el („Mă pîndii, pîndii/Ca să nu mă vadă/Ion de la munte"). Supranumit în colindă întotdeauna „Cela cu oi multe" („Cel cu uoi mai multe"), acest Ion este tocmai ființa numită în mitografia antică „Craiul cu mulți supuși și oaspeți" [61] : Hades. Atributul de *mari stăpîni*, *mari proprietari*, comun amîndurora, este cel care îi apropie și identifică, pune un semn de echivalență simbolică și corespondență semantică între cei doi. La aceste semnalmente adăugindu-se, de cîteva ori, „Și cu zile scurte" în caracterizarea lui Ion [62], se accentuează astfel calitățile postume și realitatea funebră (infernală) a existenței sale. Deși în treacăt, colinda descrie apoi senzațiile fatale datorate acestei veritabile *răpiri în infern* [63] — de tipul aceleia suferite de Kore — de către seducătorul și cuceritorul Ion-Zagreus [64]. Chiar mai aproape de realitatea metaforică, mai denudată de concretitudinea parabolică decît însuși mitul antic, colinda noastră indică faptul clar că sîntem în preajma unui rapt simbolic, ale cărui semnificații inițiatice sînt cele care dau în fond conținutul experienței (figurative) erotice și prenupțiale [65]. Aceste semnificații nu sînt numai inițiatice însă, potențate de motivul experienței agresante, morții violente și al separației de mamă, elemente care, cu deosebire în riturile puberale marchează schimbarea regimului existențial [66]. Prin motivul erotic, prenupțial și, îndeosebi, prin acela fatidic și funebru sau al hemoragiei[67], se face vizibilă aici și semnificația *sacrificială*, și ea originară cultualității agrare [68].

În scopul recuperării de sub implacabilul care pare instalat, și care este declarat, mama ori fata însăși pleacă „**Peste delurele/ După lecurele/ Cu nouă ulcele**". Acest amănunt al urcării (sus la munte) după leacuri pentru evitarea morții apare și în bocete [69] și pare a fi aparținut și unui cult micenian (sinonim și, poate, chiar anterior celui eleusin) [70]. Iar în privința numărului „ulcelelor", adică a posibilităților homeoterapeutice căutate și încercate, a combinațiilor farmaceutice intenționate, el corespunde atît numărului „Joimărițelor", numărului prezent cu predilecție în descîntecele noastre [71], dar și aceluia al zilelor în care Demeter a cutreierat pămîntul în căutarea fiicei sale (pînă ce a ajuns la Eleusis) [72] și, de ce nu, inclusiv numărului lunilor de gestație umană. Dacă ținem cont că în regimul simbolic al cifrelor (în folclor), 9 — ca și compușii săi din zeci și sute — are funcția instituirii realului neprofan, a trimiterii către realitatea simbolică, spirituală și a constituirii unei legături între planuri și lumi deosebite [73], ulcelele cu lecurele din *Mă luai*, grație puterii simbolice — aici : apotropaice și soteriologice — a numărului lor, ar avea menirea (oarecum inversă, homeopatică) să o revendice pe eroină regimului mundan, cotidian, terestru și obișnuit, să o readucă în acesta [74]. Să reținem însă și faptul că fata se opune acțiunilor de însănătoșire [75] („**'Ntoarnă maică-ntoarnă/ Că mie mi-i leacu** — sau **„Leacuri mi-am găsît" — /Pînza și bumbacu/ Patruzăci de cuie/ În pămînt mă puie**"), avînd adeseori presentimentul întîlnirii și însoțirii cu seducătorul ei în moarte („... *Pînza și bumbacu/Și Ion săracu*", „... **Și-o cruce la cap/ Și Ion cel drag**"). Acceptarea locuirii ei cu Ion-Hades este însoțită, de regulă, și de expresia unor stranii și poetice stări mioritice, imagini luate dintr-o perspectivă aeriană, care-i confirmă detașarea de aperceptivul normal : **„Hai maică nu merg'/ Că apele-s late/ Satele-s departe / Că apele-s mari/ Și casele-s rari"** [76]. Cauzată de și împletită cu dragostea, această moarte este ataraxică și euthanasică (este o soluție — *leac* nu pedeapsă și accident), fiindcă aduce totalmente a somn vegetal, ascunzînd o rodnicie în planuri simbolice.

https://biblioteca-digitala.ro

Motivul coborîrii Persephonei în infern constituia subiectul, mitul esențial care oferea tema scenariului reprodus, dramatizat, jucat în ritul central al Misterelor eleusine (dar și al altora, precum cele cabirice). Înființate de traci și cultivate apoi de grecii vechi, aceste mistere se celebrau o dată primăvara, în *luna florilor* (Anthesterion), și culminau a doua oară, Marile Mistere, în septembrie-octombrie (Bedromion), adică exact în perioada în care și colinda noastră își plasează acțiunea (încheierea secerișului). Ele „constau într-o inițiere, în decursul căreia era reprezentată o dramă sacră (...), poate peregrinările zeiței Demeter, fără îndoială seceratul spicelor" [77], „o acțiune dramatică, mai precis spus o pantomimă religioasă, acompaniată de cîntece sacre (...), despre răpirea zeiței Kore, despre peripețiile zeiței Demeter și despre regăsirea celor două" [78]. „Esența Misterelor eleusine consta în a se arăta inițiaților un spic de grîu secerat" — se credea în sec. II (Hippolyt), iar hermeneuticile actuale care au încercat a le decodifica semnificațiile ezoterice și conținuturile secrete au căzut de acord în a considera scenariul acestor rituri ce utilizînd simbolistica și simbolizarea vieții vegetative a naturii, mai exact a ciclului agrar, filozofia și mitologia lor fiind reductibile, în fond, la celebrarea și ritualizarea semnificațiilor naturale, cosmologice, antropozofice și existențiale circumscrise împrejurul *misterului bobului-sămînță de grîu* [79]. Demeter era acolo solul fertil, Hades adîncul unde încolțesc semințele; catabaza periodică a Persephonei în infern (ciclul naturii în ipostaza sa hibernală) însemna înhumarea seminței, iar revenirea ei la suprafață, pe aceea a încolțirii, a nașterii plantei, irumperea (înflorirea) jubilantă a naturii în primăvară. Cele trei personaje ale colindei noastre sînt identificabile celor trei din mitul eleusin, dar renunțînd la aura de venerabilitate ancestrală, mitică și deistă a acelora, din individualități sacre aducîndu-le la un nivel de generalizare și anonimat care democratizează mitul, îl fac accesibil, repetabil și asimilabil oricăror reprezentanți ai gîndirii mitice reminiscente. Kore (gr. = „tînăra/fiica/fata") rămîne acum — la noi — doar „fata" sau acea *cutare* care (în colinde) reprezintă pe oricine; Demeter („Mama grînelor" și a Korei) rămîne doar „maica", proprietara holdei din colinda noastră (identică funcțional cu orice maică, proteguitoare și salvatoare întotdeauna, Maică a Domnului sau Soră a Soarelui din descîntecele și colindele noastre).

Dacă mitul Demeter — Kore — Hades reprezenta fecundarea seminței, punerea în patul germinativ și reproducerea sa, Misterele de la Eleusis sfîrșeau prin a realiza și experimenta inclusiv realitatea („post-mortem") a obținerii spicului însutit. Pilda modelului vegetal a oferit oamenilor din vechime chipul unei soluții salutare în fața disperării și absurdității morții. Setea (definitorie și structurală) a omului pentru perpetuare a găsit satisfacție în identificarea condiției umane cu sămînța fecundă și, astfel, în înscrierea sa unui destin creator. Iată în baza cărui temei se face că, așa cum neofitul antic (de fapt, în cadrul acestui ritual ce lega actul dragostei și al morții de acela al resurecției și ciclicității vegetale) se afla în căutarea și abordarea condiției nemuririi (Omul-Sămînță care, prin participare la rit și inițiere capătă fecunditate, moare în vederea unei încolțiri spirituale, ulterioare), la fel și colinda noastră — fie ea de *doliu* sau *de mort* — sfîrșește (în semnificație) prin a fi — cum spunea P. Caraman despre atari colinde — „expresia optimismului celui mai absolut: cîntecele biruinței în viață și viața însăși, care izbucnește în toată plenitudinea ei" [80].

Se pare că la începutul instituționalizării Misterelor eleusine, ceremonializarea morții și renașterii magice a naturii conținea inclusiv uciderea unei tinere fete [81], act ce traducea în fapt metafora catabazei zeiței,

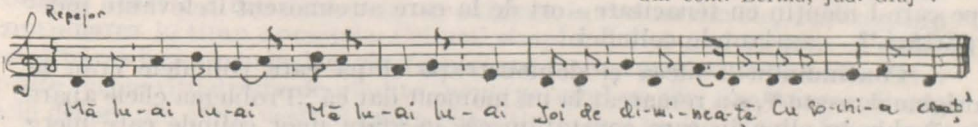
https://biblioteca-digitala.ro

a intrării vegetației în latența (ne)viții, pentru ca, progresiv, ritul să se restrîngă la o dramă în întregime mimată [82]. Și, pentru ca mai apoi, să supraviețuiască sau să reapară, mai aproape de timpul nostru, sub o asemenea formă poetică cîntată, în condițiile unor transformări ale formei și fondului de gîndire umană, ale autohtonizării specifice și evoluției culturale, ale funcției, sensului și semnificației propițiatorii proprii colindei românești, condiții ce i-au adus puține, dar inerente remodelări formale[83]. Revendicîndu-se acelui sincretism în care „poezia însoțește ritul pe toată desfășurarea lui și îl descrie sau cel puțin îl comentează" [84], *Mă luai, luai* este, în concluzie, o narațiune mitică prin excelență. Colindă *a fetei* (sau *de fată*), ea este Cîntecul Korei, concentrînd triada ideatică răpire—nuntă—sacrificiu ritual, descriind momente ale unei ceremonialități arhaice. Ea poartă funcții originare mitului, propițiatorii (agrare și socioumane) și inițiatice (erotic și spiritual), funcții puse acum în seama colindei. Acestea se validează drept funcții specifice colindei românești, esențiale genului, prin faptul că atît fata care cîntă (în cadrul șezătorii, de pildă), cît și aceea care este colindată cu această piesă (cu prilejul colindatului), identificîndu-se cu eroina din cîntare, își asumă semnificația simbolică și arhetipală a mitului și, prin transfer, substituire și autoproiectare, devenind ea însăși actanta acestei istorii rememorate la persoana întîia singular (caz unic în colindă !). În felul acesta este atașată și reconsacrată în rosturile sale primare, firești și finaliste grație imaginii naturii vegetale, a fecundității și fertilității cerealiere, a ciclului vegetal cu al cărui simbolism în ultimă instanță se identifică, pe care și-l asimilează și pe care îl identifică.

*

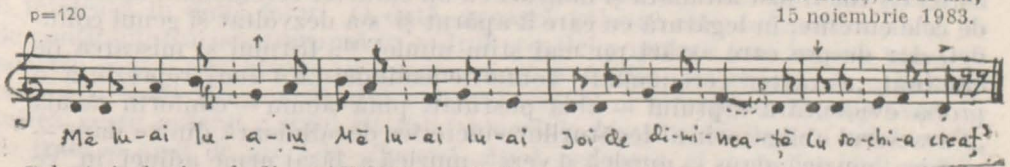
Melodia colindei se desfășoară cu consecvență în baza unui hexacord doric, uneori îmbogățit cu subsemiton și cu o treaptă a IV-a oscilant-pendulatorie. Iat-o în linia ei cea mai simplă și mai răspîndită (structura fundamentală), publicată în 1939 [85] :

„Cules și notat de la Vasile Păcurar din com. Berind, jud. Cluj".



Și iat-o după cîteva decenii comunicată nouă de o reprezentantă din aceeași localitate [86], deci o variantă a aceleiași variante locale :

Ana Bălaș, 62 de ani, 15 noiembrie 1983.



Cele 4 rînduri melodice (ABCD) prezintă un material sonor celular foarte înrudit în rîndurile 1, 3 și 4 ; se cadențează pe treapta a II-a după prima perioadă și pe prima în final ; versurile sînt hexasilabice în rîndurile melodice 1 și 3 pentasilabice în 2 și 4 unde, obligatoriu, se produce fenomenul apocopei ori se ignoră posibilitatea completării silabice. Melodia, de o cantabilitate aparte, executată cu oarecare gravitate este solemnă și senină. Este și firesc să fie și să rămînă așa din moment ce își are originea într-un cult asemănător (identic structural și funcțional) celui celebrat în Misterele ele-

https://biblioteca-digitala.ro

usine, în cadrul cărora „tăcerea și reculegerea" erau „condiția lor caracteristică" [87]. *Mă luai, luai* este însă și o *tragedie* — în sensul originar pe care-l deținea cuvîntul grec „tragoidie" (sens care arată că originea tragediei antice se află într-un „cîntec de însămînțare" sau *de recoltă* [88]). Iar această „tragedie" originară, asemeni dansurilor arhaice : programatice prin excelență, povestind mituri, era un cîntec mimat. Gesturile care îl însoțeau, continuînd sincretismul primitiv, imitau conținutul ideatic și narativ al imaginii reproduse poetico-muzical, așa încît structură muzical-poetică și mișcare corporală (deplasare în spațiu) se intercondiționau. Iată cum se face că resturi ale acelui germene al reprezentării dramatice pe care l-au constituit cîndva cîntece asemănătoare lui *Mă luai* regăsim și în cadrul datului material pe care-l constituie structura ritmică a colindei noastre. Formula de bază pe care o folosește : ⏑ | ⏑ – ⏑ – pean + amfibrah, face parte din fondul tiparelor ritmice specifice îndeosebi cîntecului de leagăn (prin celulele troheice). Ritmul acesta, făcînd parte, fără îndoială, din fondul unei muzici asociate cu gestica (actul motor), presupune la origine o oarecare acțiune kinestezică, așa încît ne vedem obligați să-i acordăm colindei în discuție gestualitatea ca factor hotărîtor (originar) asupra structurii, convenind asupra acestui fapt cu firescul și certitudinea cu care presupunem asocierea gestului legănării în nașterea și execuția cîntecului de leagăn. De altfel, se cunoaște și faptul că Misterele de la Eleusis conțineau și momentul legănării (în văzduh sau pe brațe) a unui snop de spice, ca un gest de ofertă către divinitate. În cazul în care rememorarea mitului peripețiilor Korei coincidea și cu acest moment și ea se făcea, bineînțeles, cîntată, nu simplu rostită sau cel puțin scandată, obligatoriu ritmul ei de bază era unul propriu legănatului și deci asemănător celui al piesei noastre. Și apoi, din moment ce ritul care stă la originea colindei *Mă luai* era unul consacrat gestației simbolice, morții și creșterii vegetației (antropomorfizate), era natural să i se asocieze legănatul, gest (maternal și tandru) care s-a engramat psihokinetic și mnemotehnic și în ritmul de bază pe care-l menține cu tenacitate — ori de la care au cunoscut irelevante îndepărtări [89] — variantele colindei.

Continuîndu-și ideea și demonstrația după care colindele erau la origine dansate [90], s-a remarcat la un moment dat că „Problema cheie apare însă abia în clipa în care constatăm că, în afara unor colinde care merg pe același ritm cu cel de dans, multe altele au un ritm al rîndurilor melodice ce nu-și mai găsește astăzi echivalentul coregrafic. S-ar putea presupune astfel că vor fi fost altădată și dansuri cu un caracter ceremonial, deosebite de cele curente, în legătură cu care a apărut și s-a dezvoltat și genul colindei, dar despre care astăzi nu mai știm nimic" [91]. Ritmul și mișcarea de elocvent „caracter ceremonial" conferite colindei *Mă luai* reprezintă o probă evidentă a faptului — abia postulat, pînă acum — conform căruia „Caracterul obligatoriu al legăturilor sincretice de odinioară dintre dans — poezie — muzică, dans — muzică și vers — muzică a lăsat urme adînci în ce privește structura ritmică a muzicii noastre populare" [92]. De altfel, valorile și mixajele duratelor scurte și lungi (♪ , |) sînt principial legate de genurile vechilor *choreutici* și *euritmii* : „cîntări dansate", ale căror surori autohtone sînt căutate astăzi pentru unele formule ritmice ceremoniale corespunzătoare colindelor, precum *Mă luai, luai*. Un soi de *Euméléia* trebuie să fi constituit la origine și colinda noastră, adică un dans însoțit de cîntec, executat (la greci) în procesiuni ceremoniale, un dans al adorației și evocării liniști-

https://biblioteca-digitala.ro

te, solemne și măsurate — „apanaj al femeilor în mod esențial", menționează C. Sachs, cel care leagă de aceste hore concepte capitale ale spiritualității antice, precum *kalokagathia* și *sophrosyné* [93].

În concluzie rezultă că, în colinda *Mă luai*, *luai* aspectul unei arhaice ceremonialități stă nu numai la originea ideaticii și textului său, ci și la aceea a metricii și meloritmicii sale, lucru care se adaugă la dovedirea piesei în discuție drept „istorisire sacră", mit cîntat ilustrat și jucat, cu funcții inițiatice și propițiatorii. Cultivarea sa în cadrul colindei grație aspectelor sale funebre, utilizarea sa ca „urare" (versus colindă) *la mort* sau „de doliu" n-a făcut decît să-i asigure perpetuarea în contemporaneitate și nicidecum să-i împuțineze din resursele semantice și ectosemantice originare, latente și irecuzabile. Din toate punctele de vedere, toate acele elemente probante aduse aci în discuție îi impun cu certitudine o sursă arhaică și argumentizează o atenționare ca aceea făcută odată de Mircea Eliade : „Să nu ne lăsăm induși în eroare de «contemporaneitatea» folclorului ; uneori credințe și obiceiuri încă vii în anumite regiuni eminamente conservatoare ale Europei (printre care trebuie totdeauna socotiți Balcanii și România) relevă stadii de cultură încă mai arhaice decît acelea reprezentate, de pildă, de către mitologiile «clasice» grecești și romane" [94].

Nu sensul acestei colinde este misterios și nu semnificația sa este învăluită în mister ; ea are drept *conținut* și *reprezintă* un „mister" — în înțelesul preroman al cuvîntului. Spre deosebire de piesele cunoscute în cadrul ceremoniilor agrare din Transilvania (cununa de la seceriș), unde cîntecul însoțește încă ritul dar el însuși a pierdut mult din elementele care descriu originea, semnificația și conținutul propriu-zis al acestuia [95], *Mă luai*, *luai* reprezintă cazul opus : al unui ritual pierdut ca manifestare, însă mult mai bine sugerat și presupus în semnificație și conținut de către textul, meloritmica și funcția colindei.

Nu putem desigur, decide cărora din toate acele forme, simboluri, mituri, teme, instituții și forme culturale amintite îi datorăm înrudirea colindei noastre și nici dacă ea își are originea în vreuna din ele, reprezentînd continuarea în timp a acesteia. Cel mai simplu, dar și mai riguros și exact ne-ar părea însă să concedem că *Mă luai* are aceeași origine pe care au avut-o și alte forme ritualizate de gîndire, neperpetuînd pe nici una anume dintre cele despre ale căror vestigii avem cunoștințe mai multe. Ea a rămas epigrafia vie — și în aceasta-i stă orice superioritate și unicitate valorică — a unei forme universale de ritualizare. Valoarea relicventă de gîndire, de cultură străbună pe care *Mă luai* și-o revendică și o impune în mod exemplar poate fi înțeleasă în două feluri. O dată, această valoare este *subzistentă*, dată de continuitatea neîntreruptă în cadrul creației populare (caz în care piesa noastră este o perpetuare, o moștenire directă dintr-un repertoriu arhaic ce a aparținut firesc spațiului cultural autohton și reprezintă supraviețuirea peste milenii a unui rit solidar aceluia instituționalizat și celebrat de traci și apoi de greci la Eleusis). Apoi, valoarea ei de relict cultural poate fi văzută și ca una *reviviscentă prin palingeneză* (caz în care colinda aceasta constituie o sublimă anamneză, o recuperare și reactualizare dintr-un fond ancestral, iar „contemporaneitatea" ei nu-i slăbește ci, dimpotrivă, îi sporește semnificația și ponderalitatea valorii etnologice). Amîndouă aceste posibilități au fost egal oferite constituirii acestei creații ; de care anume dintre acestea a uzat memoria colectivă și creativitatea populară noi încă nu sîntem autorizați ca să opinăm.

https://biblioteca-digitala.ro

[1] După frecvență, răspîndirea colindei acoperă teritoriile județelor Cluj, Bistrița-Năsăud, Mureș, Sălaj, Maramureș, Bihor, Alba, Arad, Sibiu. O oarecare cartografiere a piesei ne-ar putea oferi Monica Brătulescu: *Colinda românească*, București, Ed. Minerva, 1981, p. 186—187, tip 34, semnalînd 4 variante editate și 29 aflate în fondul de înregistrări al Arhivei ICED. Întrucît indexul respectiv nu ia în considerare decît publicațiile de dinaintea anului 1960, menționăm aci variantele care intră în plus în fondul nostru de investigație: Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*, București, Ed. Muzicală, 1974, nr. 99, p. 147; *Folclor muzical din zona Huedin. Huédin környéki népzene* (Traian Mîrza coordonator științific, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinariu), Cluj-Napoca, 1978 (16 var.), nr. 195—205, 209, 211—214, p. 207—215, 218—223; Virgil Medan, *Cîntece epice*, Cluj-Napoca, 1979, (9 var.), nr. 237—45, p. 536—551; Zamfir Dejeu, *Folclor din zona Hăsdate-Turda*, Cluj-Napoca, CCES Cluj, CICPMAM, 1983, (9 var.), texte nr. 194—202, p. 412—416, mel. p. 120—123; Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, București, Ed. Muzicală, 1983 (2 var.), nr. 78, 79, p. 118—119.

[2] V. *Folclor muzical din zona Huedin, loc. cit.*

[3] Opinii vehiculate în folcloristica ardeleană și împărtășite nouă în cadrul unor dialoguri cu regretatul profesor T. Mîrza.

[4] „Semnificația acestui tip polifuncțional rămîne misterioasă" (M. Brătulescu, *lucr. cit.*, p. 45—46); „stranie și misterioasă este povestea fetei care..." (Rodica Giurgiu în *Studiu introductiv* la N. Ursu, *op. cit.*, p. 13). Reținînd „ciudățenia prezenței colindelor cu teme lugubre" (*Mă luai, luai, Miorița, Meșterul Manole*), Ovidiu Bîrlea spune că „la prima vedere prezența unor astfel de colinde cu teme funebre pare ciudată, dacă nu chiar neverosimilă, totuși ele și-au avut un rol bine precizat, care astăzi s-a întunecat ori chiar s-a pierdut cu desăvîrșire" (*Miorița colindă*, în REF, tom 12, nr. 5/1967, p. 342).

[5] M. Brătulescu, *lucr. cit.*

[6] Cea mai amplă și, de altfel, unica monografie făcută pînă acum variantelor muzicale ale *Mioriței*: Ileana Szenik, *Semnificația etnomuzicologică a Mioriței*, teză de doctorat, ms. la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca, 1983, clasează 121 de piese de *Miorița* (avînd 4 tipuri) pe melodia specifică colindei *Mă luai* (Cluj, Alba, Sibiu, Sălaj, Hunedoara, Arad: grupa IV, nr. 179—300, p. 168—170). Dintre concluziile și observațiile avansate reținem două pentru obiectivul nostru: autoarei i se pare „doar ipotetică" funcția de *colindă de doliu* acordată *Mioriței* colind și se pronunță împotriva reductivizării surselor sale semantice ori a valențelor sale funcționale (p. 146); apreciind bivalența utilizării (colind/șezătoare) a unor teme precum *Miorița, Mă luai, luai* și *Meșterul Manole*, consideră că „aceste teme sînt preferate mai ales de către femei", temele reclamînd (presupunînd ?) ca atare un „specific feminin" (p. 147).

[7] V. O. Bîrlea, *op. cit.* Un recent studiu semnat de Dumitru Pop, *Mitul „zburătorului" în poezia noastră populară* (revista „Steaua", nr. 2/1987, p. 14, 19) vine să susțină însă originea „premaritală" a colindei noastre: „Nu poate exista nici o îndoială că avem de a face, la origine, nu cu o colindă de doliu, ci dimpotrivă, cu una de dragoste, care se va fi colindat probabil la casele cu fete „feciorițe", aflate la vîrsta celor dintîi elanuri erotice. Lectura atentă a textelor ei prilejuiește constatarea că [...] întreaga creație e o poetizare a mitului zburătorului, cea mai izbutită, cum spuneam, la nivelul poeziei noastre populare". Reținem de aici prima concluzie a cercetătorului, nu și pe a doua, privind „zburătorul", considerînd că absolutizează doar o *singură* sursă, *posibilă*, în timp ce mitologia colindei *Mă luai, luai* nu poate fi reductibilă la aceasta.

[8] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat* (1928), București, Ed. Minerva, 1983, spune la un moment dat (p. 132) că un colind „ce nu conține nici un element care să ne vorbească direct despre moarte, cu acțiune care întreagă se petrece pe lumea asta și nimic nu trădează în ea vreo pomenire a lumii celeilalte, [poate] să fie înțeles de la o vreme ca un colind *de mort* și utilizat în acest sens".

[9] „Tabloul morții ideale" și coincidența datei morții eroului sau eroinei cu o zi de sărbătoare sînt aspecte pe care P. Caraman le distinge în cadrul colindelor „de mort" (*ibidem*, p. 141).

[10] Rațiune în plus prin care s-ar putea susține teza aceluiași P. Caraman, după care colindele ar proveni din descîntece (v. *ibidem*, p. 427—472).

[11] Întrucît reproducem variantele și fragmentele de text cele mai comune, frecvente și fixe, regăsibile în mai toate piesele, ar fi cu totul inutilă precizarea de fiecare dată a sursei citate. Vom face totuși acest lucru cînd vom scoate sintagme și versuri ce apar mai rar în cuprinsul textelor de *Mă luai*.

[12] „Eu m-am sculat / Și am plecat / Pe cale / Pe cărare / Pe ulița mare..."; „Duminică dimineața / Cînd ziua se numează / M-am sculat / Și-am plecat / De la casă-mi / De la masă-mi / Pe cale / Pe cărare / Pînă la drum-ăl mare" — G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*

https://biblioteca-digitala.ro

(1885), Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, vol. II, p. 33, 53; „M-am luat pe sinecă / Pe minecă", „M-am sinecat / M-am minecat", „Plecai azi marţea", „Mă sculai astă dragă dimineaţă" — Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908, p. 72, 74, 76; „Mă luai pe cale / Pe cărare" — Simeon Florea Marian, *Descîntece poporane române culese de...*, Suceava, 1886, p. 41.

[13] În acelaşi capitol asupra originii colindelor în descîntece (*op. cit.*), P. Caraman remarca absenţa („dispariţia cu timpul") a unor motive proprii descîntecelor de dragoste şi de frumuseţe din colindele de faţă (v. p. 444, 448). Dar investigaţia sa fusese limitată în acest sens: *Mă luai, luai* este poate proba cea mai grăitoare în privinţa înrudirii pure, funcţionale, dintre descîntec şi colindă, a sorgintei lor comune.

[14] V. Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, p. 172—179, 180—186, 362—369; Tudor Pamfile, *Sărbătorile de vară la români. Studiu etnografic de...*, Bucureşti, 1910, p. 1—5; Ernest Bernea, *Cadre ale gîndirii populare româneşti. Contribuţii la reprezentarea spaţiului, timpului şi cauzalităţii*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 187.

[15] „Ce pricină aşa de mare or fi avînd femeile de ţin aceste joi cu atîta sfinţenie? Ca să nu se pornească urgia lui sfîntul Ilie asupra lor, cu foc şi cu apă. Aşadar pentru trăsnete, pentru grindină, pentru vifor, pentru înecuri şi revărsări de ape şi pentru ploi mari, pentru zloate, secetă şi arşiţă, crivăţ, ger şi îngheţuri. Mai pe scurt pentru minia văzduhului. Asta întîi. Apoi, al doilea, pentru boale anumite, cum e boala cea rea [epilepsia — n.n., M.M.], ameţeala şi înnebuneala, cari toate sînt lăsate pe seama joimăriţelor şi a nepomenitelor. Iar al treilea, pentru sănătatea vitelor şi rodirea pomilor şi a semănăturilor.

Îndeobşte toţi românii spun cel dintîi lucru, mai ales. Oriunde vei întreba de ce ţin aceste joi, răspund: ca să nu bată piatra, ca să nu aprindă trăsnetul, ca să nu fie ploi mari". George Coşbuc, *Joile rele* (1903), în vol. *Elementele literaturii poporale*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1986, p. 305—306.

[16] *Ibidem*, p. 277.

[17] Sabin V. Drăgoi, *303 colinde cu text şi melodie*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, [1931], nr. 23, p. 26—27.

[18] Ziua a 4-a este zi sfîntă şi „bună pentru fete" (Hesiod, *Munci şi zile*). „Zilele menite şi cele mai potrivite pentru peţire, încredinţare şi cununie sunt *Joia* şi *Dumineca*. Şi românii, după cît îmi este mie pînă acuma cunoscut, numai în aceste două zile îndătinează a peţi, a se încredinţa şi cununa"; „o nuntă ţine de Joi şi pînă Joi" (Simeon Fl. Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic-comparativ*, Bucureşti, Carol Göbl, 1890, p. 89, 91).

[19] *Sfînta Scriptură* (trad. G. Galaction, 1936), *Facerea*, 1: 14, 18.

[20] „Cînd s-arată zorile, parcă-i la facerea lumii", declara în 1929 o ţărancă din Făgăraş (cf. E. Bernea, *op. cit.*, p. 129).

[21] Iată de ce ideea de incest (evitat) — specifică pentru folclorul românesc relaţiei dintre Soare şi Lună — apare şi într-una dintre cele mai vechi variante cunoscute ale colindei *Mă luai, luai*: „... Haida frate, haida / Şi-o cuprinde-n viaţă / Şi-o sărută-n faţă / Şi nu-ţi fie greaţă / Că nu-i soru-ta / Că-i drăguţa ta" (Béla Bartók, *Rumanian Folk Musik. Volume Four, Carols and Christmas Songs (Colinde)*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975, text nr. 13, p. 252, mel. nr. 26 c., p. 76).

[22] V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Ed. Univers, 1978, cu deosebire p. 21—37.

[23] Mai rare, ultimele sintagme aparţin variantelor nr. 195 şi 199, 196 şi 197, 242 din Z. Dejeu, *lucr. cit.*

[24] Vorbind despre caracterul tabuistic al plantelor „sfinte" la români, Romulus Vulcănescu descrie culegerea rituală a acestora ca fiind făcută de „cel mult 3 persoane, una care culegea şi două care păzeau pe culegător ca să nu fie tulburat de curioşi sau incidental de trecători" (*Mitologie română*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1985, p. 542). O descriere sistematică a ritualului culegerii mătrăgunei la Mircea Eliade, *Cultul mătrăgunei în România*, cap. VII din vol. *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 207—222, care ne determină să identificăm în colinda noastră prezenţa chiar a unei situaţii de acest gen. Planta respectivă (prin excelenţă erotică, avînd darul de a asigura succesul în dragoste, căsătoria şi fecunditatea) este tratată cu maximă tandreţe şi numită de culegătoare cu epitete măgulitoare: „Doamnă bună", „Împărăteasă"; în colinda noastră: „floare de rai / rujă de rai / floricica craiu". Plecarea dis-de-dimineaţă pentru a nu întîlni pe nimeni pe drum, culegerea plantei fără ştirea nimănui, pe ascuns, tăinuirea şi aducerea ei în sîn sînt aspecte proprii atît ritualului mătrăgunei, cît şi acţiunilor din *Mă luai*. Inclusiv frecarea mătrăgunei (în vederea utilizării ei magice şi alimentare) o întîlnim într-o variantă a colindei (v. nota 27). Iar „tragedia" care se înregistrează în colindă ar putea fi exact aceeaşi (prin cauză) care face ca o culegătoare şi purtătoare secretă de mătrăgună, văzută, deconspirată ori numai

https://biblioteca-digitala.ro

ştiută de altcineva, să suporte efectele contrarii (malefice) celor intenţionate şi cerute de ea florii magice. Văzută şi surprinsă de păstorul Ion — în prezenţa florii dragostea se întoarce, se răstoarnă în opusul ei, în moarte — fata va ajunge în preajma morţii, sigură de finalitatea funestă a istoriei sale („Moartea nu-i departe", „Moarte-amu m-ajungi"), totuşi întrezărind încă o speranţă salvatoare, tot în eros (leacul: giulgiul, crucea, dar şi „lion cel drag").

[25] R. Vulcănescu vorbeşte chiar despre *fitototemism* la strămoşii daci şi romani (v. *op. cit.*, p. 89—90). În tratatul său de simbologie botanică, Angelo De Gubernatis (*La mythologie des plantes ou les legendes du regne vegetal*, Paris, tom I, 1878, II, 1882) urmărea justificarea şi demonstrarea *florii* (în general) ca simbol al fecundităţii şi al nemuririi. „Îndată ce s-a crezut în imortalitate, floarea care simboliza viaţa muritoare va simboliza, pe cerul preafericiţilor, viaţa nemuritoare" (I, p. 153).

[26] Aşa încît prezenţa, în cadrul colindei româneşti, a florii ca simbol erotic (spiritualizat) şi gestant, a tematicii florale *(judecata florilor* şi a *miroaselor)* ca subiect, alături de conotaţiile funebre, este tot atît de îndreptăţită cum şi odinioară cînd, în cadrul Antheseriilor greceşti *(Sărbătorile florilor)*, erau prezente imagini, atitudini şi acte care se adresau *kerelor* (fiinţe sepulcrale, spirite defuncte); cum esenţială era ideea prezenţei duhurilor morţilor în Joia Mare a calendarului tradiţional românesc şi familiară în cadrul sărbătorilor de iarnă; şi — probabil — prezenţa şi originea refrenului cu „ler" (din colindele Crăciunului) în apropierea (deşi contestată) a vechilor „lari" şi Larentalii. Chiar dacă nu ne explicăm suficient cauza, prezenţa acestui aspect (funebru) în cadrul tuturor sărbătorilor printaniere, la origine, este incontestabilă. Ea se acordă perfect cu elementele vitaliste în cadrul unei concepţii energetiste asupra substanţei existenţei, concepţie care domină prin definiţie spiritul festiv.

[27] „În mîn-o luai / În pumn o frecai / Vîntu o suflai / Şi-n sîn o băgai" (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 242, p. 544—545.

[28] Provenit din zona în care folclorul muzical-poetic a recunoscut şi cultivat la extrem şi cu deosebită subtilitate psihologia feminină: Năsăud, Coşbuc („poetul ţărănimii"!), în a sa *Baladă*, completează parcă comentariul şi mărturisirea eroinei din *Mă luai, luai:* „Sînt eu de vină mamă, / Sînt eu de vin-acum? / El m-a-ntîlnit odată / În zori de zi pe drum; / Glumind m-a strîns de mînă, / Şi ce-i dacă m-a strîns? / Sînt eu copilă mică / Să-mi fac din glumă plîns? / Era să-l las măicuţă, / Cu gluma şi să tac, / Era să ţip obraznic, / Ori ce era să fac? // . . . // Şi-acum întreagă vina / Pe mine tu o pui! / El m-a-ntîlnit pe punte, / Şi ştii tu felul lui: / M-a strîns de peste braţe / Să nu le pot mişca, / Şi nu-mi lăsa răsuflet, / Aşa mă sărută . . ." (str. I, IV). V. şi *Fata morarului* sau *Cîntecul fusului* în ideea exploatării şi amplificării livreşti, dar genuine, a psihologiei proprii colindei noastre.

[29] Într-unul din cîntecele ceremoniale de seceriş, femeile dau bărbaţilor nume de flori: „Vrei văruţă vrei / Vrei să secerăm / Dar să nu legăm? / Şi noi vom chema / Feciori de la boi / Ciobani de la oi / Noi nume le-om pune: / Măghirane-Dane / Busuioc-Ioane / Şi ei vor lega . . ." — Ion I. Ionică, *Dealu Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Ţara Oltului*, Tipografia „Bucovina", 1943, p. 141; v. şi variantele de la p. 154—156, în care se propune acordarea acestor nume florale bărbaţilor numai în cazul refuzului lor de a lua parte la activitatea femeilor, deci în cazul absenţei lor.

[30] Cf. R. Vulcănescu, *Dicţionar de etnologie*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1979, p. 211. Despre cultul şarpelui Sabazios, zeul „plinătăţii formelor vegetale", v. Gheorghe Muşu, *Din mitologia tracilor*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 69—71.

[31] Şi iată deci ce temei ideatic facilitează apariţia unei confuzii între *floare* şi *şarpe*, profitînd de ambivalenţa funcţională a simbolisticii lor: „În mijlocul drumului / Luci floarea campului / Dar nu-i floarea campului / Ci sunt ochii sierpelui" (Teodoru Daulu, *Colindi si cantece poporali*, Arad, 1890, p. 74—75, *Fiul sierpelui*).

[32] V. M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, (vol. I), p. 40—41.

[33] Pentru universalitatea simbolizării *femeie—mamă—Pămînt*, v. şi P. Caraman, *Pămînt şi apă. Contribuţie etnologică la studiul simbolisticei eminesciene*, Iaşi, Ed. Junimea, 1984, p. 74, 104, notele 74—78; R. Vulcănescu, *Mitologie . . .*, p. 443—448. Asupra locului şi rolului divinităţii telurice supreme (Marea Zeiţă) în panteonul şi mitologia dacă, v. Ion Horaţiu Crişan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1986, p. 362—370.

[34] Nicolae Densuşianu, *Dacia preistorică*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1986, p. 165.

[35] *Ibidem*, p. 410; Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926, p. 458; I. Ionică, *op. cit.*, p. 229; Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1977, p. 174—176, 194; R. Vulcănescu, *Mitologie . . .*, p. 443—448.

[36] „Pămîntul personificat ca divinitate ne apare aici sub numele de «Maica Domnului», avînd în mînă un bucium de aur, care cînd răsună în cele patru colţuri ale lumei *se adună toate zinele* şi *pămîntul se leagănă*" (N. Densuşianu, *op. cit.*, p. 165). Subl. noastre atrag atenţia asupra a două aspecte — legate de semnalele sonore — comune şi colindei noastre: 1) rolul lor de apel (al fiinţelor sau principiilor spirituale) şi 2) efectul de tulburare a naturii fizice.

https://biblioteca-digitala.ro

[37] „Întoarnă, maică-ntoarnă / Pă sub răzorele / După lecurele / Pui pă jungiurele / Să mă poci pleca / Să-mi tai holdița / Să fac cununa / S-o pui pă altar. / Popa u-a-ntreba / — A cui i cununa? / Oamenii or spuie / Sfînta Marie-o-adus-o / Multe-o păulat / Pănă u-o gătat" (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 239, p. 539—540).

[38] „Acolo-m aflai / O floare de rai / Cu-ace trîmbițai" (T. Mîrza, *lucr. cit.*).

[39] „...Bucium de aur curat / În mîna dreaptă mi-a pus / Trîmbiță de aur / În mîna stîngă mi-a pus / Și din gură așa mi-a spus / — Cînd la tine m-oi uita / Cu buciumu-i bucina / Cu trîmbița-i trîmbița / Toți sătenii / Toți poporenii / Or alerga / Și-or întreba / — Ce judeasă / Ce doamnă-aleasă?..."; „...Fluieraș de argint / În mîna dreaptă mi-a pus / Fluieraș de aur / În mîna stîngă mi-a pus. / Cînd trîmbițam / Cînd buciumam / Și cînd fluieram / Toate dragostele s-aduna / De capul meu se lega / Și mă dezmierda" (P. Pârvescu, *lucr. cit.*, p. 69, 72).

[40] Frecventa identificare (directă sau indirectă) sau substituire a păstorului cu „Dumnezeu" sau cu „Sfîntu Soare" în colindele profesionale dovedește pregnant caracterul de sacralitate solară atribuită păstoritului.

[41] O celebrare specială a zeului grec al fertilității masculine, Phallos, „deschidea solemn lucrările din anotimpul secerișului" (Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros, 1983, p. 552), perioadă în care și colinda noastră își plasează și desfășoară subiectul acțiunii (!). Despre relictele unui *cult erotic* (phalic) la români, v. R. Vulcănescu, *Mitologie*..., p. 288—290; pentru semnificația phalică a cununii de la seceriș („buzduganul") din regiunea transilvană a Oltului, v. I. Ionică, *op. cit.*, p. 275—289.

[42] „Mă mir de una. De ce țin femeile și nu bărbații joile rele? Că mai cu multă cădere ar fi să se teamă bărbații de schimbările văzduhului, căci ei ară, ei seamănă, ei cosesc iarba..." — se întreba, acum un secol, G. Coșbuc care, deși realiza faptul că joia celebra teama și veneratia față de acel Zeus ce însemna *eterul* cel ubicuu (cf. Platon, Euripide, Clemens Alexandrinul, Heraclit Retorul) și de aici *vremea* cea schimbătoare („Pînă la un loc lucrurile s-ar potrivi cu credințele strămoșilor noștri, ai românilor, al căror Dumnezeu, cel dintîi și cel mai mare, era tocmai poruncitor al schimbărilor din văzduh, al trăsnetelor și ploilor și al celorlalte, și se chema Jove, din care noi avem numele joi dat zilei care era sfînta acestui zeu. Iar joimărițele noastre sînt, cum se vede, tocmai aceste schimbări ale văzduhului, întrucît ele strică și sănătatea omului și pomilor și holdelor, ca secetă, ca grindină, ca înghețuri, ca vînturi mari ori reci și aducătoare de boale, apoi — pentru cei slabi de îngeri și cu boale nervoase — ca spaime ale furtunii și ale trăsnetului și ale potopurilor de apă, care pot face pe unii să capete ameteli și boala cea rea și să înnebunească, pot face să capete samcă ori să lepede femeile însărcinate, pot băga în boale copiii și altele de acestea", *op. cit.*, p. 307, 306), totuși nu făcea legătura cu ideea (care explică totul) că femeile ilustrează fecunditatea telurică și vegetația, dependente în cel mai înalt grad de „atitudinea" cerului și a evenimentelor atmosferic-meteorologice și climatice. „Fecunditatea pămîntului este solidară cu fecunditatea feminină; prin urmare femeile devin responsabile de belșugul recoltelor, căci ele cunosc «misterul» creației. Este vorba de un mister religios, pentru că generează originea vieții, hrana și moartea" (M. Eliade, *Istoria*..., p. 41).

[43] V. M. Eliade, *Istoria*..., p. 184—187. În folclorul românesc, același sens poate fi descifrat și în gestul de stropire cu apă a fetelor care joacă paparuda sau în snopul primițial și în cununa din ceremonia secerișului.

[44] V. Gh. Mușu, *op. cit.*, p. 177—192.

[45] În scrierea sacră a vechiului Egipt, aceeași vocabulă semnifică „a se deda cu o femeie actului sexual" și „a face să rodească ogorul" (cf. Gh. Mușu, *op. cit.*, p. 184). Despre universalitatea acestei relații, *ibidem*, p. 184—187 și, îndeosebi, James George Frazer, *Creanga de aur*, București, Ed. Minerva, 1980, vol. II, cap. XII. *Influența sexelor asupra vegetației*, p. 5—13; M. Eliade, *Istoria*..., p. 41—42.

[46] Opoziția și înfruntarea care duc la comuniunea cuplurilor se asociază în folclorul românesc sciziunii și conflictului profesional dintre reprezentanții culturii animalier-domestice (bărbații) și ai culturii cerealiere (femeile). În textele semnalate în nota 29 diviziunea muncii apare exprimată hotărît de și prin diferențierea sexuală. În cadrul schimbului eristic de cuvinte, în flirtul agonal specific folclorului, întotdeauna cei doi parteneri se confruntă prin relevarea: 1) specificității toposului profesional-cosmico-mundan căruia îi aparțin și pe care-l reprezintă, și 2) prin demonstrarea unei oarecare superiorități a flăcăului în fața fetei. În colinda românească, tema *amenințării reciproce* dintre cioban sau berbec și mare (simbol masculin—feminin), ca și a *înfruntării lăudăroase* a tinerilor (fata este proprietara tuturor florilor ce împînzesc cîmpul, iar feciorul proprietarul imenselor turme care vor coborî nimicind florile fetei) sînt elocvente în acest sens. Relația dintre bărbat și femeie ia deci chipul conflictului dintre vînătoare-păstorit (domesticire) și agricultură. Rezolvarea acestui conflict în conciliere (cucerirea fetei și nuntă) ilustrează superioritatea nu doar a bărbatului (cel cu cîștig de cauză), dar și a tipului primordial de cultură pe care o reprezintă. Fapt care, în ultimă instanță, înseamnă ratificarea și adeverirea prestigiului originilor. Într-una din variantele tipului *Mă luai*, aluzia matrimonială se mascheză, „conflictul" și deznodămîntul se reduc la invitația

https://biblioteca-digitala.ro

adresată fetei de a-și părăsi activitatea agrară (implicit profesia și statutul existențial) în favoarea condiției pastorale: „...La mine-o venitu / Și m-o întrebat / Că-s de măritat? / Și m-o sfătuitu / Să las măruntile / Să merg cu uăile" (Z. Dejeu, *lucr. cit.*, nr. 194, p. 412).

[47] Elementele nupțiale din cadrul ceremoniei cununii de la seceriș, ca și din cadrul textelor cintecelor acesteia, între care se poate identifica și prezența fragmentară a unor „colinde de împețit", împreună cu substratul motivațional mitologic al acestora, au fost analizate de merituoasa monografie a lui I. Ionică *(op. cit.)*. Mai recent s-a vorbit „de legătura genului colindă cu genul ritual de seceriș — în ce privește muzica — și cu genul ritual de nuntă — în ce privește textul" (Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Ed. Muzicală, 1958, p. 11) ori s-a comentat cazul în care „Melodia cîntecului de cunună este aceeași cu a cîntecului ritual de nuntă, păstrată citeodată în formă identică, alteori modificată. Coincidența celor două melodii nu este întîmplătoare, ci determinată în vechime de fondul comun al celor două rituale legate de rodirea pămîntului și fecunditatea femeii, în ritualul de seceriș și de nuntă" (E. Moldoveanu-Nestor, *Cununa — sărbătoare a secerișului. Cîntecele de seceriș din ținutul Năsăud — Transilvania, II*, REF, 9/1964, nr. 1, p. 66).

[48] Despre o *mitologie a grîului*, v. R. Vulcănescu, *Mitologie...*, p. 552—599.

[49] George Breazul, *Colinde*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1938, nr. 121, p. 198.

[50] Trimiteri la culturalitatea, ritualistica și simbolistica antică s-au făcut pînă acum cu referire la ceremonia cununii de seceriș (Theodor T. Burada, *Cîntecul cununii*, *Opere. III*, București, Ed. Muzicală, 1978, p. 71—72; I. Ionică, *op. cit.*, p. 228—232, 242—253; E. Moldoveanu-Nestor, *op. cit.*, partea I, în REF, 9/1964, nr. 6, p. 615—622).

[51] Simultan cu încheierea elaborării studiului, a cărui analiză prescurtată fusese deja prezentată încă în 1984 (Simpozion Național de Etnografie — Slobozia), Paul P. Drogeanu (*Practica fericirii. Fragmente despre sărbătoresc*, București, Ed. Eminescu, 1986, p. 293) remarcă, în fuga unei paranteze, elementul răpirii în infern, comun celor două istorii.

[52] Erwin Rohde (*Psyché*, 1894, București, Ed. Meridiane, 1985, p. 191) este de părere că imnul homeric urmărește tocmai varianta locală, eleusină a mitului.

[53] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 236, p. 533.

[54] Homer, *Imn...*, v. 4.

[55] Pentru toate aspectele de iconografie, epigrafie, circulație cultică și interpretare antică cu referire la mitologia, simbolistica și ritologia în discuție, v. *Dictionnaire des antiquites greques et romains d'apres les textes et les monuments*, sous la direction de MM Ch. Daremberg et Edm. Saglio, Paris, 1877—1905, *Anthesteries* (tom 1/I, p. 235—237), *Ceres* (tom 1/II. C—D, p. 1021—1078), *Eleusinia* (tom 2/I, p. 544—581), *Thesmophoria* (tom V/I, p. 239—242; M. Eliade, *Istoria...*, p. 305—317; J. G. Frazer, *op. cit.*, cap. XXIX—XLIX, vol. III, p. 65—348, vol. IV, p. 5—35; E. Rohde, *op. cit.*, p. 189—214; V. Kernbach, *lucr. cit.*, art. *Demeter*, *Hades*, *Misterele Eleusine*, *Persephone*, *Ploutos*, p. 157—159, 249, 407—408, 550, 559—560; idem, *Biserica în involuție*, București, Ed. Politică, 1984, p. 347—349; Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București, Ed. Univers, 1980, p. 25—29, 48; Gh. Mușu, *Zei, eroi, personaje*, București, Ed. Științifică, 1971, p. 12—42.

[56] Cf. O. Bîrlea, *Folclorul românesc. I*, București, Ed. Minerva, 1981, p. 471.

[57] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 238, p. 537—538.

[58] Ciinele este consacrat în simbolistica chtonian-infernală (Cerber, Erinii, Saramaya, Anubis, Orthos, „cățelul pămîntului"). O interesantă legătură magico-mitologică între *ciine* și *grîu* sau bunăstare cerealieră rezumă Mihai Coman în *Mitologie populară românească I. Viețuitoarele pămîntului și ale apei*, Ed. Minerva, București, 1986, p. 64—67. V. și versurile din nota 67.

[59] Reamintim că tot culegînd flori a fost și Euridice mușcată de șarpele fatal, pecetluindu-i soarta de spectru în regatul din care nici Orfeu n-a reușit să o scoată.

[60] N. Ursu, *lucr. cit.*, nr. 79, p. 119.

[61] Homer, *Imn...*, v. 8, 15, 27.

[62] V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 245, p. 550—551; N. Ursu, *lucr. cit.*, nr. 196, 203, p. 208, 214.

[63] Fata este răpită în *iad*, în sensul în care sanscritul *yadu* dă atît numele de *rege*, cît și pe acela de *„regat subpămîntean"*.

[64] Zeul trac al infernului, omologul lui Zeus Chtonianul, Hades subpămînteanul sau Plutos, Zagreus, înseamnă în traducere „Desăvîrșitul Vînător" sau „Marele Vînător" (cf. Gh. Mușu, *Lumini din depărtări*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 126, nota 26). De altfel, de un apelativ identic beneficiau și zeii perechii Eros—Thanatos. În colindele românești, vînătoarea constituie o temă principală în simbolistica și finalitatea prenupțială.

[65] Cucerirea prin luptă a femeii și răpirea în scop nupțial sînt ubicue și — se pare — esențiale în mitologia universală, din moment ce au fost ritualizate și astfel perpetuate (în forme simbolice) pînă astăzi. La căsătoriile grecilor și romanilor „fata nu intra după voia ei în noua ei locuință. Trebuia ca soțul s-o răpească, să simuleze o răpire. [...] Oare nu se urmărește mai curînd să se sublinieze faptul că [...] stăpînul locului și-al zeului trebuie

https://biblioteca-digitala.ro

s-o introducă printr-un act al puterii sale? Oricum ar fi, după o luptă simulată, soțul o ridică pe brațe și o duce dincolo de poartă" (Fustel de Coulanges, *Cetatea antică. Studiu asupra cultului, dreptului și instituțiilor Greciei și Romei*, București, Ed. Meridiane, 1984, vol. I, p. 69). La români, „asaltul" pe care-l dă alaiul mirelui în fața porților zăvorite ale curții miresei, probele la care sînt supuși colăcerii acestuia și amenințările violente pe care ei le fac conțin toate aluzii și elemente de rapt. Totul se sfîrșește printr-o „cucerire", întrucît acest alai masculin este autodefinit ca unul de „vînători"; mirele este „Împărat" și „Crai", în căutarea unei „ciute" sau „flori", ori este „șoimul" ce vrea să răpească „potîrnichea" văzută și aleasă. Ca în antichitate, și la români mireasa este trecută în brațe peste prag, dar de către socrii ei (!) (cf. S. Fl. Marian, *Nunta*..., p. 635), iar astăzi, în Muntenia, atît mirii cît și mesenii simulează o adevărată luptă de împotrivire la intrarea în casa nupțială și în odaia de ospăț, fiind introduși „forțat", cu ajutorul unui ștergar petrecut pe după gît, de către socri. Analizînd universalitatea aspectului răpirii miresei în cadrul festivităților nupțiale (*ibidem*, cap. XX. *Răpirea închipuită*, p. 520—531), S. Fl. Marian conchidea că originea tradiției „trebuie căutată în cea mai profundă anticitate, într-un izvor comun tuturor popoarelor indo-europene". „Atît asedierea casei părinților miresei și întrebuințarea forței din partea mirelui și a consorților săi spre a intra înnuntru și a răpi mireasa, cît și opunerea părinților și neamurilor acesteia de a o da de bună voie, e usitată nu numai la poporul român, ci la toate popoarele indo-europene" (p. 530, 496). Autorul mai credea că în planul semnificațiilor ceremoniale mireasa reprezintă elementul de „jertfă", fapt care ar explica aspectul de luptă, agresiune și brutalitate, cucerire și rapt în ritualul de nuntă (v. p. 489).

[66] V. M. Eliade, *Naissances mistiques. Essais sur quelques types d'initiation*, Paris, Ed. Gallimard, 1957. În colinda noastră, ca și în *Miorița*, însăși prezența mamei în căutarea fiicei sau fiului irecognoscibil (din pricina mutațiilor ontologice înregistrate) marchează și reprezintă faptul detașării de mamă, al schimbării de statut, al traversării unei trepte de maturitate.

[67] V. acest ultim aspect într-un cîntec al cununii, unde textul se apropie foarte mult de conținutul colindei *Mă luai*: „...Ciobănel fălos / Cîine mîncinos, / Tu te-ai lăudat / Că mi-i duce ('n sat) / Și ai... / Pitulați prin frunză. / Da tu m-ai adus / Pe-un răzor de grîu / Cu secerea-n brîu / Și-am tot secerat / Pînă m-am tăiat / Maica m-a-ntrebat / Unde m-am uitat / Pînă m-am tăiat / — La ciobani la oi / La păstori de boi / La stăvari de cai..." (cf. I. Ionică, *op. cit.*, p. 157).

[68] Pe urma lui J. G. Frazer (v. *op. cit.*, cap. XII, vol. II, p. 14—37), I. Ionică argumenta convingător aspectul nupțial propriu și caracteristic ceremonialului și textului cîntecului cununii de la seceriș drept reprezentare „a unei nunți simbolice a fetei, încununate cu geniul antropomorf al vegetației" (*op. cit.*, v. p. 211—289). Ținînd cont însă că această nuntă cu caracter de ofrandă se putea realiza nu doar prin hierogamie ci și prin uciderea „miresei", se justifică deplin aspectul funebru al colindei noastre. Luînd în seamă doar cîteva din aspectele legate de sacrificiul agrar (v. *ibidem*, p. 232—242), putem interpreta istoria din *Mă luai* ca reprezentînd alegoria și reamintirea uciderii și morții periodice a divinității chtonian-vegetale, reîntoarcerea principiului fertilității — întrupat de fată — în pămîntul care și-a dat rodul, pentru a-l reenergiza.

[69] „Kă drăguță, de spuneai / Eu, dragă, că-mi umblam / Pe toate răzoarele / Și-mi adunam florile / Și-ți făceam leacurile / Și te duceam sus la munte / Și te-aduceam iar în curte" (Constantin Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguș*, în *Opere V*, București, Ed. Muzicală, 1981, p. 158; v. și p. 182, nr. 62).

[70] Imagini ale unor monturi de inele aflate în lăcașurile de cult din Cnossos și Micene au fost interpretate ca înfățișînd smulgerea arborilor sacri, culegerea rituală a plantelor medicinale (cf. C. Rachet, *op. cit.*, p. 49).

[71] A se reține din exemplul ce urmează sinonimiile cu colinda în discuție: 1) cifra simbolică, 2) faptul că personajele feminine sînt puse pe efectuarea muncii de seceriș (cu secera-n brîu), 3) marea taină pe care și-o impun (neauzite, nevăzute). „S-au luat nouă fete curate / Cu poalele suflecate, / Cu armele toate, / Cu arme de-a umăr, / Cu secere de-a brîu, / Gîndind / Și socotind / Că nimeni nu le aude / Și nimeni nu le vede" (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 70).

[72] Homer, *Imn*..., v. 41.

[73] V. și interesanta interpretare pe care, în legătură cu simbolistica lui 9, Horia Bădescu o sintetizează recent (*Meșterul Manole sau imanența tragicului*, București, Ed. Cartea Românească, 1986, p. 89—90).

[74] În aritmologia cabalistică 9 este cifra morții. 9-le terapeutic al descîntecelor și colindei noastre vindecă deci prin *coincidentia oppositorum*, așa precum și descîntecul vindecă — prin definiție — printr-o *contrarăpire*, de astă dată *din* boală, o răpire a celui afectat (= răpit) de boală.

[75] Are și ea intuiția sau convingerea că „Rele-s, bade, frigurile / Da mai rele-s dragostele. / Maica din friguri mă scoate / Dar din dragoste nu poate" (Ioan Urban Jarnik și An-

https://biblioteca-digitala.ro

drei Birseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Ed. Academiei, 1968, p. 217), confirmă și susține și ea o intimitate între boală, durere sau moarte și dragoste („Lasă-mă, maică, să zac / Pe perină de bumbac, / În brațele cui mi-i drag", *ibidem*, p. 245).

[76] „Dealurile-s mari / Văile cam larji, / Dealurile-s multe / Văile-s mărunte" (Huedin, *lucr. cit.*, nr. 214, p. 223).

[77] G. Rachet, *op. cit.*, p. 26.

[78] E. Rohde, *op. cit.*, p. 196.

[79] Desigur, semnificațiile care gravitează împrejurul acestui aspect central, sensibil și primar sînt mult mai complexe. Ni le rezumă M. Eliade: „Străvechiul scenariu mitico-ritual, prelungit și completat prin Misterele de la Eleusis, proclama solidaritatea de ordin mistic între *hieros gamos*, moartea violentă, agricultură și speranța unei existențe fericite dincolo de mormînt"; „Se poate admite că Misterele din Eleusis erau solidare cu o mistică agricolă și e probabil că *sacralitatea* operei sexuale, a fertilității vegetale și a hranei a modelat, cel puțin în parte, scenario-ul inițiatic [...] inițierea eleusiană făcea posibile astfel de experiențe «primordiale», care revelau misterul și sacralitatea hranei, a activității sexuale, a procreației, a morții rituale..." (*Istoria...*, p. 308, 316).

[80] P. Caraman, *Colindatul...*, p. 143.

[81] Cf. M. Eliade, *Istoria...*, p. 466. În tragedia *Heraklizii* (Euripide) se vorbește despre și chiar se realizează un sacrificiu uman: o fecioară din vița cea mai nobilă este jertfită zeiței Kore-Persephone pentru ca atenienii să învingă pe argolizi. Asemeni bravei Iphigenia, Macaria însăși se oferă sacrificiului în scopul salvării seminției lui Heracles.

[82] G. Rachet, *op. cit.*, p. 48.

[83] „Vor fi existat, fie și în forme incipiente, jocuri, drame liturgice din pătimirea anuală a zeiței pămîntului, răpită la Hades? Ne pare probabil ca acestea să fi lipsit în totul la un popor în ținutul căruia, fiii cei mari ai Muzelor, elinii, îl situau pe marele arheget al muzicii, artelor, pe Orfeu. [...] Iar acum, în așteptarea cu greu vreodată împlinită, a regăsirii unor asemenea mărturii, atestate din vechime, fie și pe cale arheologică"... — autorul acestei perorații imaginează el însuși conținutul acestui rit dramatizat, în care Statu-Palmă-Barbă-Cot va sfîrși prin a o fura și duce cu sine în infern pe Ileana-Cosînzeana (Gh. Mușu, *Din mitologia...*, p. 86—90). Aceeași idee a identității stabilite de autor între personajele (amintite ale) folclorului nostru și arhetipurile lor antice, revine și în lucrarea *Lumini din depărtări*, p. 121. În folclorul românesc însă nu mai există nici un alt scenariu atît de dezvoltat și aflat în circulație amplă, sinonim mitului eleusin, ca acela din *Mă luai, luai*.

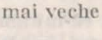
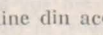
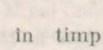
[84] Nicolae Constantinescu, *Lectura textului folcloric*, București, Ed. Minerva, 1986, p. 46.

[85] G. Breazul, *Muzica românească de azi. Patrium Carmen*, în vol. *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 21—596; ex. muzical: p. 156—157.

[86] În realitate: sat Berindu, com. Simpaul, jud. Cluj.

[87] Gh. Mușu, *Zei, eroi...*, p. 46.

[88] Traducerea aparține lui J. Harrisson (cf. G. Rachet, *op. cit.*, p. 40).

[89] Formula bicronă este mult mai veche decît aceea punctată  (cf. V. Medan, *lucr. cit.*, p. 35), provenind cu certitudine din aceea  (cf. C. Zamfir, V. Dosios, E Moldoveanu-Nestor, *lucr. cit.*, p. 12), în timp ce ritmuri de genul:  (V. Medan, *lucr. cit.*, nr. 236, p. 533) sau (*Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de muzică „Gh. Dima" din Cluj, vol. 7/1971, p. 18), pentru primul rînd melodic și vers poetic, constituie soluții individuale, variabile și spontane rezultate din interpretarea liberă, rubato a piesei.

[90] V. Gheorghe Ciobanu, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor* (1964), în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. II, p. 64—94.

[91] Traian Mîrza, *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cîntecului popular românesc vechi*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 3/1967, p. 97.

[92] *Ibidem*, p. 93. În studiul *Ritmul de dans, un sistem distinct al ritmicii populare românești*, din *Lucrări de muzicologie*, vol. 7/1971, în tabelul de la p. 87, formula noastră ritmică cu valoare de 8 optimi și de 6 pulsații este catalogată de către același autor la nr. 23, spunînd despre ea că, deși aparține repertoriului ritmic choreic, nu este atestată în jocuri, ci în colinde.

[93] Curt Sachs, *Histoire de la danse* (tr. fr. 8ème ed.), Paris, Ed. Gallimard, 1939, p. 124—125.

[94] M. Eliade, *De la Zalmoxis...*, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro

[95] „Cîntecul închide un mit", dar „nu întîlnim acolo elementele de fapt care să ne permită ampla reconstituire a unui străvechi ceremonial de seceriș" — constată și conchide I. Ionică, asupra complexului muzical-poetic Dealul Mohului (*op. cit.*, p. 158, 285).

COLINDA *MĂ LUAI, LUAI* (LA CHANSON DE NOËL *JE M'EN ALLAIS, ALLAIS*) — UN UNIVERS DES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES

Résumé

Notre pièce bénéficie d'une mélodie propre, unique, justement à cause du grand syncrétisme qui en garantit le fonctionnalisme. Ses structures rytmiques favorisent sa compréhension comme le vestige d'un drame joué dont le contenu s'est très bien conservé dans son texte narratif. Son scénario met l'héroïne devant une expérience initiatique fortuite, mais, avec la même spontanéité, il déclenche l'enchaînement de redoutables situations mythiques archétypales. Au fond, la narration reproduit fidèlement, bien que camouflé, le scénario réel d'un rite (lié à la puberté?) semblable à d'autres rites et mystères antiques. Rattachée au symbolisme archaïque, la narration nous impose la comparaison de ses formules, idées et thèmes avec quelques mythes et formes de céremonies thraces et grecques, parmi lesquels les Mystères d'Eleusis détiennent la première place. Cela nous permet d'identifier le mythe de la chanson *Mă luai* à une variante autochtone de la valorisation spirituelle universelle de la problématique agraire et érotique. Nous sommes en face d'une perpétuation et d'un héritage direct de la cultualité spécifique au territoire spirituel néolithique carpato-méditerranéen.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCIA APOLZAN – ÎNCUNUNAREA UNUI CREZ

Succesele profesionale ale etnografei Lucia Apolzan* — poate cel mai tipic exemplu al școlii etnografice românești — se leagă direct de cunoașterea fenomenului culturii țărănești, iar bucuriile omului Lucia Apolzan, cîte i s-au dat, nu pot fi desprinse de aceasta. Aproape că i-ar fi imposibil celui ce, cît de cît, s-a apropiat de Lucia Apolzan, a întîlnit-o expunîndu-și crezul în manifestări științifice sau cercetînd cartea vie a satului românesc în cele mai ascunse și greu de pătruns unghere, să facă o separație între aceste atît de ușor separabile elemente la alții.

De aceea, cartea acestei distinse cercetătoare, pe care cu bucurie o întîmpină azi oricine e preocupat de cunoașterea culturii, cu deosebire a etnografiei — *Carpații — tezaur de istorie. Perenitatea așezărilor risipite pe înălțimi* (prefață Mihai Pop, postfață Paul Petrescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987) — și încă și mai mult de istoria neamului românesc, vine ca o împlinire firească, de așteptat din partea unui specialist de o asemenea talie. Deși — cum spuneam — firească, nu ar fi fost posibilă fără pregătirea generală și, mai ales, de specialitate, pe care Lucia Apolzan a împlinit-o pe parcursul unei jumătăți de veac.

Tînăra care susținea bacalaureatul la Cluj, în anul 1929, în fața unei prestigioase comisii și cu rezultate meritorii, intrînd în aceeași toamnă ca studentă la Facultatea de Științe de aici, făcea parte dintr-o generație încrezătoare în destinele fericite ale neamului și țării sale. Contextul generos și stimulatoriu în care a studiat, atmosfera propice, dascălii remarcabili și colegii au contribuit la evidențierea calităților cercetătoarei.

În facultate i-a avut ca profesori pe Al. Lapedatu, S. Pușcariu, R. Vuia, L. Blaga ș.a. Cu primul a făcut cursurile de *Istoria românilor* în anii 1930/31 și 1931/32, cu V. Bărbat pe cele de *Sociologie generală* (1930/31). *Istoria antică* a urmat-o cu Em. Panaitescu (1930/31), iar *istoria universală* cu C. Marinescu (1931/32). R. Vuia a fost cel ce preda generației sale *Etnografia specială*, referitor la popoarele Europei, ca și cursul *Așezări și tipuri de case*, iar V. Meruțiu — *Eurasia* (toate în 1930/31). Munca individuală pentru seminarii a fost însă aceea care a relevat-o în fața colegilor și a profesorilor. Astfel, primul referat, din 1929, l-a susținut în cadrul seminarului de geografie asupra lucrării lui R. Vuia : *Țara Hațegului și Regiunea Pădurenilor*. I-au urmat în anul 1930, cel asupra lucrării lui N. Dragomir : *Din trecutul oierilor mărgineni din Săliște și comunele din jur* ; la seminarul de Istoria românilor, referatul asupra lucrării lui I. Bogdan : *Documente privitoare la epoca lui Ștefan cel Mare* ; în 1931, la seminarul de etnografie : *Așezările din regiunea Branului* și *Obiceiuri de la nuntă și înmormîntare în comuna Măgura-Bran* [1]. În cadrul seminarului de geografie, în 1932, a susținut referatul *Capitole alese din monografia plasei Bran*, pregătitor pentru teza de licență, prezentată sub titlu sugestiv în 1934 : *Plasa Bran, județul Brașov. Geografie fizică și umană.*

Activitatea științifică din timpul studenției, descoperind aptitudinile cercetătorului, prevestea un etnograf de certă vocație, lucru de altfel confirmat încă din primii ani de după absolvire. Astfel, Lucia Apolzan începe

https://biblioteca-digitala.ro

să „bată satele" în căutarea probelor vechimii așezărilor românești, în special în zonele de pe înălțimile spre care R. Vuia îndreptase atît atenția colaboratorilor și studenților săi, cît și efortul concret, de achiziționare de material etnografic în Pădureni, Țara Moților, în Haţeg, Maramureș sau Banat. În 1935 tînăra etnografă lucrează pe teren pentru tema *Cercetări antropogeografice și etnografice în regiunea superioară a Văii Bîrsei*, iar în anii 1937—38 face cercetări asupra *Portului popular în regiunea Sibiului*, ca în 1939 să debuteze cu *Cercetările etnografice din Munții Apuseni*. Între timp, din 1938, pregătește doctoratul la prof. Vuia, participînd la seminarii notabile conduse de R. Vuia, L. Blaga și C. Sudeţeanu : *Monografiile etnografice regionale* (1938—40), *Începuturile vieții sociale, economice și religioase* (1939—40), *Păstoritul la români* (1939—40) [2]; *Cultura folclorică și cultura majoră* (1938—39), *Cultura minoră la români*; *Gîndirea magică la români* (1939—40) [3]; *Cultură și civilizație. Progres și evoluție* (1938—40) [4]. Alături de un asemenea program, care viza o specializare concretă dar și formarea unui sistem de cunoștinţe într-un cadru larg cu orizont social, Lucia Apolzan mai prezentase—urmărite cu mare interes—în cadrul seminarului condus de R. Vuia, lucrările : *Metoda etnografică în cercetarea portului* (1938) și *Metoda etnografică în studiul industriei casnice*, amîndouă servindu-i, în mod fundamental, ulterior [5]. Numele tinerei cercetătoare, studiile sale găsesc în acești ani aprecieri. Pentru *Cadrul geografic și antropogeografic al județului Cluj* [6] obținea, în 1937, premiul Prefecturii județului Cluj. Conferințele sale erau urmărite cu interes la Asociația Femeilor Universitare — unde expune subiectele : *Etnic și creație* (1938) și *Din problemele portului popular românesc* (1939) — și la Cercul de Studii Etnografice — *Cercetări etnografice în Munții Apuseni* (1940). La Muzeul Etnografic al Ardealului, în cadrul căruia activa ca asistentă onorifică din 1936, alături de micul dar valorosul grup de colaboratori ai lui R. Vuia, era, de asemeni, apreciată. Nici articolele publicate în această epocă nu sînt trecute cu vederea, ele atingînd aspecte de mare însemnătate teoretică, susținînd puncte de vedere bazate pe o strictă documentație [7]. Totodată, cum lesne se observă din subiectele tratate, cercetătoarea valorifică din plin rezultatele lecturilor, obligatorii în pregătirea doctoratului, cît și observațiile directe de teren.

Ca cei mai mulți din generația sa, Lucia Apolzan și-a făcut un ideal din prezentarea onestă și probă a fenomenului cercetat, fiecare nouă contribuție științifică bucurînd-o. Face și ea parte din cei ce au contribuit direct la buna cunoaștere a fenomenului culturii și civilizației populare, la prezentarea acestuia în cadrele mai largi ale istoriei unei clase — țărănimea — și, prin el, iluminînd benefic istoria națională. Fie din perspectiva științifică, fie din cea culturală [8], contribuția etnografului este cea care iese mereu în evidență.

Ca și predecesorii săi, L. Apolzan s-a oprit, cum era firesc, asupra oamenilor, a moților și mocanilor, caracterizați atît de bine de I. Slavici ca avînd „o extraordinară vigoare trupească și sufletească", iar de Tache Papahagi socotiți a fi „de o pronunțată independență sufletească" și de „o cinste perfectă" [9]. A cunoscut bucuria și necazurile lor, felul în care aceștia au „umanizat" pămîntul neroditor și impropriu pentru agricultură. Demersurile ei științifice au coincis și, desigur, s-au legat (dacă nu cumva au fost determinate) de interesul special al oficialității pentru Țara Moților [10]. Acesta din urmă a fost concretizat în cîteva încercări făcute după 1918, periodic, de a rezolva rămînerea în urmă, economică și socială, nelipsind propuneri și soluții valoroase : sistematizarea administrativă, reorganizarea

https://biblioteca-digitala.ro

agriculturii și zootehniei, rezolvarea problemei drumurilor, crearea unor ramuri industriale, electrificarea, cercetarea problemelor de igienă și sănătate publică, dezvoltarea rețelei școlare, a turismului [11] ș.a. Din păcate, aproape nimic din toate acestea nu a fost dus la îndeplinire.

Excursul contribuției științifice la care-l facem părtaș pe cititor se mărește — în ciuda schimbărilor de importanță majoră intervenite în viața autoarei lor [12] — lăsîndu-ne să întrezărim realitatea afirmației din primele rînduri ale acestui articol de evocare. În 1942 vedea lumina tiparului lucrarea *Cercetări etnografice în Munții Apuseni* [13], o prezentare etnografică prin excelență — la care se reține mai ales metoda de prezentare a fenomenului etnografic și sublinierea raportului dintre cadrul geografic, așezări și ocupații, a uneia „din cele mai interesante regiuni ale pămîntului românesc", considerată pe bună dreptate de autoare „vast și variat muzeu".

Studiul direct pe teren al Munților Apuseni, viața alături de moți conducea, în 1942, la o altă lucrare — *Observații asupra ocupațiilor agricole în Munții Apuseni* [14] — care, în continuarea celei de dinainte, valorifica, de altminteri, munca de statisticiană a plasei Cîmpeni, conducînd la interpretarea fenomenului social local făcută de un etnograf cu o formație de invidiat. Sesizînd și desfăcînd sistemul de locuire cu specificul său — *crîngul* — , explicîndu-l din perspectivă sociologică cu determinantele sale, autoarea ne introduce într-o lume plină de elemente proprii ce trădează o vechime foarte mare : sistemul folosirii unora din pămînturi în devălmășie (composesoratul), al diviziunii muncii în familie, genul de culturi și, bineînțeles, habitatul care „oferă cadre poetice, care de cele mai multe ori te fac să uiți, sau să nesocotești truda bietului om pentru fiecare bucată de pîine". Toate observațiile și încheierile sale teoretice au în vedere sugerarea cauzelor și, în final, schițarea atitudinii cercetătorului față de fenomen : „Această stare nu mai poate fi trecută cu vederea. Și nici unilateral nu trebuie privită", prin care „capitalul uman de o neprețuită valoare" din Țara Moților se cerea a fi mai bine pus în valoare și ajutat pentru propășire.

Lucrarea ce încoronează activitatea Luciei Apolzan în acești ani de efort atent îndreptat spre studiul fenomenului locuirii din zonele montane este, desigur, *Sate-crînguri din Munții Apuseni — Observații asupra așezării lor sociale* [15]. Lucrarea marchează — cum se vede și din titlu — influența grupului de cercetători din cadrul Institutului Central de Statistică, aproape toți cuprinși în Școala sociologică gustiană. Deși la primele cercetări publicate sistemul crîngurilor este doar enunțat, în cazul noii lucrări el este expus în detaliu, iar mecanismul demontat, arătîndu-se relația strînsă — cum bine deprinsese în seminariile lui R. Vuia — dintre cadrul geografic și așezările umane. Cercetătoarea explică însă că „viața omenească (este) condiționată de factorii cosmici. Dar — precizează — condițiile cosmice credem că nu explică îndeajuns formarea crîngurilor, care sînt determinate în structura lor și de factorul demografic". Mediu, așezare, amprentă umană — toponime, onomastică, manifestări tradiționale — relevă fascinant și convingător un mod de viețuire — locuire arhaic, surprins *in situ* și pe viu, care este activ și deosebit de eficient economico-social, verificînd o modalitate tipică românilor [16]. Încheierea cercetării monografice a problemei se făcea prin apariția, în anul 1948, a studiului de o valoare practică deosebită : *Populația crîngurilor din plasa Cîmpeni, județul Turda în anul 1941* [17], subliniind și acesta o destinație practică sub raport statistico-organizatoric : „de a pune la baza organizării statului nostru (de democrație populară, în 1948, n.n.) criterii științifice". Gruparea acestei

https://biblioteca-digitala.ro

prime serii de rezultate ale cercetărilor făcute de L. Apolzan în directă legătură cu realităţile — unele de pe atunci devenite rare sau chiar unicate — civilizaţiei ţărăneşti încheie astfel, în anii 1948—50, deopotrivă, o etapă din evoluţia şcolii etnografice româneşti, cît şi sub raportul vieţii şi evoluţiei ştiinţifice a cercetătoarei.

Obligată să muncească cîţiva ani (1950—55) în afara specialităţii, inclusiv ca muncitoare la „Uzinele textile 7 Noiembrie", dr. L. Apolzan îşi reia preocupările ştiinţifice în cadrul Institutului Central de Statistică şi, ca etnograf, la Comisia de antropologie şi etnologie a Academiei R.S.România. Aici participă, într-un larg colectiv interdisciplinar, la cercetările complexe din zona Porţilor de Fier, contribuind la cunoaşterea sub raport etnografic a aşezărilor din zonă [18]. Întreprinde, într-un ritm care-i aduce aprecieri elogioase pentru forţa şi perseverenţa, energia şi abnegaţia de care dă dovadă — calităţi pe care le surprindem şi-n cazul altor specialişti din acest domeniu : Gh. Focşa, V. Butură, I. Chelcea, Elena Secoşan ş.a., ca să citäm numai cîteva nume — , cercetări sistematice în a treia zonă montană, Platoul Luncanilor din Munţii Orăştiei, ca şi din Ţara Moţilor sau din Clisura Dunării. Lucia Apolzan ajunge, în ultimii 20 de ani, o prezenţă, vară de vară, în satele risipite din această minunată parte a ţinutului hunedorean. Culege date de la vîrstnici şi tineri, urcă la stîne şi sălaşuri, stă de vorbă îndelung cu bătrînii satelor, participă la sărbătorile de peste an. Şi aceste rezultate văd, treptat, lumina tiparului [19], limpezind aspecte neaşteptate legate fie de aşezări ca atare, fie de viaţa spirituală a comunităţilor [20]. Neobosită, şi acum, la vîrsta senectuţii, dr. Lucia Apolzan nu a încetat să „umble" prin sate — autorul întîlnind-o în vara anului 1986 la cetatea Costeşti — , să iscodească tainele lumii ţărăneşti, fascinată parcă de viaţa simplă — şi, totuşi, atît de uimitoare ! — de realizările ingenioase, de orizontul şi credinţele ţăranului.

Cartea în care împreunează, acum, toate cunoştinţele şi constatările făcute timp de 5 decenii asupra satului de pe înălţimile carpatice, reprezintă ca atare nu numai încununarea unor îndelungate şi anevoioase studii, ci şi împlinirea crezului unei vieţi. Ea vorbeşte cititorului de la sine, conducîndu-l spre cunoaştere.

Despre autoare şi lucrarea sa se pot cita, cu acest prilej, mai nimerit ca oriunde, celebrele vorbe : *Labor omnia vincit improbus!*

NOTE

* Născută la 15 februarie 1911 la Sibiu, ca fiica lui Ioan Apolzan, muncitor tipograf fruntaş al mişcării socialiste şi naţionale din Transilvania, unul din cei 1 228 semnatari ai actului Unirii de la 1 Decembrie 1918.

[1] Tot în 1931, la seminarul de etnografie, a prezentat lucrarea *Culegeri de folclor (colinde, bocete, descîntece) din comuna Măgura-Bran* şi *Portul popular din comuna Măgura-Bran*.

[2] Seminarul condus de R. Vuia.

[3] Seminarul condus de L. Blaga.

[4] Seminarul condus de C. Sudeţeanu.

[5] Vezi lucrarea care se constituie în teza de doctorat, susţinută la D. Gusti, *Portul şi industria casnică textilă în Munţii Apuseni*, Bucureşti, Institutul de Ştiinţe Sociale al României, 1944, 250 p.

[6] Publicat în *Administraţia românească în judeţul Cluj*, Cluj, 1937.

[7] Amintim, ca exemplificare: *Portul românesc în regiunile săcuizate*, în „Tribuna", Cluj, II, 141, 25.VI.1939 şi reluat de „Neamul românesc", XXXIV, 143, 5.VII.1939; *Introducerea portului românesc*, în „Tribuna", II, nr. 208, 11.IX.1939 şi „Neamul românesc", XXXIV, nr. 202, 14.IX.1939; *Congresul de dansuri populare de la Stockholm*, în „Tribuna", II, 227, 25.XI.1939 ; *Promovarea industriei casnice*, în „Tribuna", II, 294, 21.XII.1939 ; *Muzeul*

https://biblioteca-digitala.ro

Maramureşului în „Gazeta maramureşeană", Cluj, XV, nr. 6, 1.IV.1940; *Un album al portului popular românesc*, în „Pagini literare", Turda, VII, 1—2, 1940, p. 45—48; *Etnic şi creaţie*, în idem, 6—8, 1940.

[8] Ca membră a Asociaţiei Femeilor Universitare Române, a Cercului de Studii Etnografice — Cluj şi a Regionalei Cluj a Institutului de Cercetări Sociale al României, L. Apolzan a ilustrat adeseori şi cu alte contribuţii notabile viaţa culturală din epocă.

[9] I. Slavici, *Ardealul*, 1893, p. 108; T. Papahagi, *Cercetări în Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1925, p. 18—20.

[10] În 1918 Consiliul Dirigent iniţia un organ special pentru „îngrijirea intereselor şi pentru reorganizarea economică a Ţării Moţilor", în anul următor fiind organizat Comisariatul guvernamental al Munţilor Apuseni. În 1927 Al. Lapedatu, Gh. Cipăianu şi Gh. Tătărescu sînt însărcinaţi de guvern cu studierea problemelor moţilor, primul iniţiind în 1933 o conferinţă — ţinută la Cluj — cu prefecţii din cele 6 judeţe moţeşti; în anul 1938, I. Clopoţel era numit inspector general administrativ coordonator al unui studiu sociologic privitor la Ţara Moţilor. Vezi Tr. Rus, *Aspecte privind situaţia economico-socială a Ţării Moţilor (1918—1940)*, în „Revista de istorie", tom 39, 6, 1986, p. 582—589.

[11] Vezi direcţiile şi soluţiile la I. Clopoţel, *Direcţia realismului social-economic*, Cluj, 1926, p. 32; dr. I. L. Ciomac, *Probleme economice din Munţii Apuseni şi ai Maramureşului*, în „Bul. Acad. Înalte Studii Economice", Cluj, III, nr. 1, 1932; dr. Dominic Stanca, *Ancheta sanitară pentru combaterea sifilisului şi bolilor venerice în Munţii Apuseni*, în *Contribuţii la istoricul sifilisului în Ardeal*, Cluj, 1926; Ioan Popa, *Industria casnică din Munţii Apuseni*, Cluj, 1932; I. L. Ciomac şi V. Popa Necşa, *Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1936, p. 248—256.

[12] Funcţionară la Rezidenţa Ţinutului Someş din Cluj, monstruosul act samavolnic de la 30 august 1940 — dictatul de la Viena — o obliga pe L. Apolzan să părăsească marele centru universitar transilvănean, stabilindu-se la Bucureşti, întîi la Prefectura judeţului Ilfov, apoi la Institutul Central de Statistică al României. De aici, din proprie voinţă, este detaşată ca statistician al plasei Cîmpeni (jud. Alba), timp de peste un an (13.V.1942 — 13.IX.1943). La 23. I. 1941 L. Apolzan, şef de birou cl. I la Prefectura Ilfov, cerea transferul pe un post de muzeograf la Muzeul de Artă Naţională, un post ce şi-l dorise dar nu-l va putea ocupa, cf. Arhivele Statului Bucureşti, Fond Ministerul Cultelor şi Artelor, Direcţia Artelor, Dosar 99/f. 42—46, 1941, din care am preluat o bună parte din datele prezentate.

[13] În „Apulum", Buletinul Muzeului Regional Alba Iulia, I, 1939—1942, Alba Iulia, p. 30 (extras). Cercetarea şi lucrarea au fost finanţate de Institutul de Cercetări Sociale, Regionala Cluj.

[14] Publicată în „Apulum" (şi separat) II, 1943—1945, Alba Iulia, p. 32.

[15] Publicată în „Sociologie românească" (şi separat), an. V, nr. 1—6, Bucureşti (1943—1945), p. 149—159.

[16] Vezi, mai ales, încheierea studiului, p. 13, care surprinde interrelaţia şi circulaţia continuă dintre aşezările de pe înălţimi.

[17] Subintitulat *Contribuţie la problema aşezărilor răzleţe din Munţii Apuseni*, era publicat în „Anale le Institutului de Statistică al României", vol. III, 1948, p. 159—196 (şi separat).

[18] Publicate în: *Atlasul complex Porţile de Fier*, editat de Academia R. S. România, Bucureşti, 1973, p. 214—228; „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1974 — 1975", Cluj-Napoca, 1975, p. 161—169; „Studii şi comunicări de etnografie-istorie", Caransebeş, 1975, p. 7—37; 1979, p. 83—108.

[19] Vezi „Sargetia", nr. XIII, 1977, p. 487—508; XIV, 1979, p. 573—591; XV, 1981, p. 435—491; XVI—XVII, 1983, p. 685—721.

[20] În acest sens, sînt remarcabile articolele publicate, sub redacţia lui Valentin Hossu-Longin, în „România pitorească", nr. 6, 9/1981; 7/1982; 1, 3, 7, 12/1983; 10/1984, 1, 7/1985 şi „Almanahul turistic", 1986, p. 120—121.

IOAN OPRIŞ

https://biblioteca-digitala.ro

TIBERIU ALEXANDRU*

1. *ROUMANIE – POLYPHONIE VOCALE DES AROUMAINS/ RUMANIA—VOCAL POLYPHONY OF THE ARUMANIANS.* Enregistrements, photographies et texte de BERNARD LORTAT-JACOB, chargé de recherche au C.N.R.S. et JACQUES BOUËT, maître-assistant à l'Université Paul Valéry de Montpellier. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Collection fondée par Gilbert Rouget. Directeur de la collection: Hugo Zemp. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Comité d'édition: Equipe de recherche nº 165 («Etudes d'ethnomusicologie») du C.N.R.S. Production: C.N.R.S. Audio-visuel. *Le Chant du Monde* LDX 74803. Paris, 1983

Disc LP 30 cm însoțit de o broșură 30/30 cm de 8 pagini, cu text explicativ în limbile franceză și engleză, cu traducerile textelor poetice, ilustrat de nouă fotografii, între care una din 1928 cu o imensă horă aromână și două sugestive tabele: unul cu etapele nunții și principalele momente muzicale ceremoniale, cu trimiteri la fețele și plajele discului, altul cu diferitele ipostaze ale tehnicii polifonice la fîrșeroți și grămosteni. Pe mapa discului (verso) se află harta cu localitățile în care s-au făcut cercetările: Cogealac, jud. Constanța, Ceamurlia de Sus și Lăstuni, jud. Tulcea. Este un nou disc-document scos de perechea de harnici și pricepuți etnomuzicologi francezi, cărora le datorăm și valorosul disc cu balade românești, analizat în cronica din numărul anterior al revistei noastre. Culegerile au fost făcute în două reprize, în iulie 1980 și în septembrie-octombrie 1981.

Muzica populară a dialectelor aromân sau macedoromân, meglenoromân și istroromân este departe de a fi cunoscută pe măsura însemnătății ei cultural-artistice. Pentru muzica istroromânilor sîntem nevoiți să ne mulțumim cu puținele dar prețioasele date pe care le-a adunat neobositul și multilateralul cărturar moldovean Teodor T. Burada (1839—1923), între care instrumentele muzicale și cinci melodii puse pe note (trei cîntece de nuntă și două dansuri), aflate în volumul său de 144 de pagini „cu figuri în text și cu o hartă": *O călătorie în satele românești din Istria*, Iași, 1896 (lucrare republicată de Viorel Cosma în: Teodor T. Burada, *Opere*, vol. IV, București, 1980, p. 155—224). Despre folclorul muzical al meglenoromânilor, Gheorghe Oprea a publicat o bine venită și interesantă lucrare, ilustrată de cincisprezece melodii: nouă cîntece epice și lirice, între care unul vocal-instrumental (voce și cimpoi) și șase jocuri din cimpoi: *Despre muzica meglenoromânilor — O cercetare în satul Cerna, jud. Tulcea* [1979], în „Studii de muzicologie", vol. XVI, București, 1981, p. 269—396. În schimb, muzica populară a macedoromânilor o cunoaștem ceva mai bine, mai întîi din cele trei colecții publicate pînă în prezent: Vanghele T. Millio: *Cîntece populare macedonene*, București, 1928; Ioan Caranica, *130 de melodii populare aromânești*, București, 1937 și George Marcu, *Folclor muzical aromân*, București, 1977, apoi din cîteva lucrări de mai mică întindere apărute în paginile revistei noastre, referitoare mai ales la cîntarea polifonică, mai toate de George Marcu. Una dintre aceste scrieri atrage atenția, în mod deosebit, prin informațiile privitoare la muzica

* Fotografiile: Dan Alexandru.

https://biblioteca-digitala.ro

aromânilor din Bulgaria. Este vorba de un interesant articol al lui Nikolai Kaufman, de la Institutul de Muzică de pe lîngă Academia Bulgară de Stiinţe din Sofia: *Cîntece aromâneşti din satul Dorkovo, Raionul Velingrad*, apărut în „Revista de etnografie şi folclor", tomul 14, 1969, nr. 1, p. 69—75, cu şase melodii în text. Aflăm că pînă în jurul anului 1931 trăia în Bulgaria o importantă populaţie de aromâni, numiţi de localnici *kutovlasi*. Cei mai mulţi au imigrat în România, încît actualmente numărul celor rămaşi în ţara vecină este redus. Învăţatul bulgar i-a cercetat pe cei din satul Dorkovo din Rodopii apuseni. „În satele din jur, populate în majoritate cu bulgari mahomedani, cîntecele aromânilor se bucură de un prestigiu deosebit. Bulgarii nu pot învăţa aceste cîntece din cauza structurii muzicale aparte şi a limbii necunoscute pentru ei" — scrie cercetătorul bulgar. Iar mai departe precizează: „Adesea în cîntecele aromânilor sînt descrise întîmplări şi evenimente petrecute în diferite părţi ale Peninsulei Balcanice. [...] Aromânii au nume bulgăreşti, dar în cîntecele lor se păstrează nume străvechi, deosebite de cele de astăzi: Steriu, Ioga, Piha ş.a. [...] Consideră că fac parte din poporul român, a cărui limbă o vorbesc. După o tradiţie destul de răspîndită printre ei, strămbunii lor au fost în trecut încărcaţi cu sila în corăbii şi strămutaţi undeva între Grecia şi Albania, unde s-au aşezat în munţii Gramos şi Pind. [...] Într-o tradiţie a aromânilor se vorbeşte de strămutarea lor din Gramos în Bulgaria, goniţi fiind de beiul turc Ali. Tot aici se pomeneşte numele unui bulgar, slujitor la Ali, care în cîteva rînduri i-a ajutat pe aromâni ca pe unii ce erau de aceeaşi credinţă cu el". În continuare se supune la o succintă dar pertinentă analiză muzica aromânilor din localitatea cercetată, arătîndu-se înrudirile dintre polifonia lor şi cea a macedonenilor din ţinutul Costura, aflat în partea de nord-vest a Macedoniei greceşti, pe care aşijderea i-a cercetat şi despre a căror cîntare polifonică pe trei voci a publicat un important studiu: *Triglasnite narodni pesni ot Kostursko*, în „Izvestia na Instituta za Muzika", Kniga VI, p. 66—158, Sofia, 1959. După cum reiese dintr-un exemplu muzical pe care specialistul bulgar l-a reprodus în cuprinsul articolului din revista noastră, polifonia macedonenilor din Costura este identică cu cea a fărşeroţilor. Trebuie adăugat că nici discul românesc nu a ocolit muzica populară a macedoromânilor. Scriitorul acestor rînduri s-a socotit dator să includă un cîntec polifonic cîntat de un grup de fărşeroţi în *Antologia muzicii populare româneşti*, Bucureşti, Electrecord, EPE 01223—01225 [prima ediţie în 1960—1962, iar a doua în 1976] şi un cîntec polifonic cîntat de un grup de fărşerote în antologia *The Folk Music of Rumania*, New York, Columbia, Kl 5799, 1963, iar Casa de discuri „Electrecord" a scos un disc LP 30 cm: *Muzică populară macedoromână. Grupul vocal „Fărşeroţii"*, STM-EPE 01105, Bucureşti, [1976]. După cum am arătat într-o cronică anterioară (v. „Revista de etnografie şi folclor" nr. 1/1986), Constantin Brăiloiu, la rîndul său, a inclus în monumentala operă discografică pe care a editat-o: *Collection Universelle de musique populaire enregistrée* (Geneva 1951—1958, reeditată în 1984) şi patru piese polifonice aromâne: trei cîntece de nuntă şi un impresionant bocet, cîntate de un grup feminin. Alte şase cîntece polifonice aromâne se află pe discul îngrijit de Bernard Mauguin: *Musical Atlas-Unesco Collection: Rumania* (EMI/Odeon 3C 064-18120), disc despre care nădăjduiesc să scriu într-o cronică viitoare. Wolf Dietrich a cules acum cîţiva ani folclor aromân în Grecia. O copie a culegerii sale, cu excelente înregistrări stereofonice, se află în colecţiile Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. Nu se ştie încă dacă în discurile pe care acesta le-a scos pînă în prezent a folosit şi materiale aromâne.

Textul explicativ al discului de faţă începe prin a da unele lămuriri despre aromâni. Răspîndiţi pe teritoriul vechii Macedonii (în afară de Dobrogea, unde pot fi întîlniţi în peste cincisprezece localităţi, şi împrejurimile Bucureştiului), se crede că numără între 300 000 şi 600 000 de suflete: în Albania (150 000), Grecia (200 000), Iugoslavia (peste 150 000) şi Bulgaria (?). În aceste ţări, aromânii sînt cunoscuţi sub diferite denumiri: *vlahi* şi *cutovlahi* (vlahi „şchiopi") în Grecia, *ţintari* în Iugoslavia, *ciobani* şi *rëmër* (români) în Albania şi *belovlasi* (vlahi „albi") în Bulgaria. În Dobrogea, unde cercetătorii noştri au cules de la reprezentanţi ai celor două importante ramuri ale macedoromânilor: fărşeroţi, pe de o parte, şi grămosteni (grimosteni), pe de altă parte, aceştia îşi zic *machedoni* sau *aromâni (armâni)*. Limba lor, neolatină, este înrudită cu limba română (este de fapt un dialect al limbii române — *n.n.*). O caracterizează o seamă de arhaisme fonetice, morfologice şi lexicale de obîrşie latină — inteligenţia aromână este deosebit de mîndră cu puritatea latină a limbii lor (a se vedea în acest sens şi prezentarea scrisă de Ovidia Babu-Buzea la discul Electrecord citat mai sus) —, precum şi un vocabular împrumutat de la popoarele conlocuitoare din Balcani. Populaţia este produsul unei lente simbioze între diferite civilizaţii: o civilizaţie autohtonă (daco-scitică), o civilizaţie colonizatoare (cu dominantă latină), o civilizaţie bizantină (sec. al IV-lea), apoi slavă (sec. al VI-lea). Limba română, unitară la început, a dat naştere dialectelor, ca urmare a emigrării slavilor de nord de la apele Vistulei spre Balcani şi constituirii celor dintîi state feudale (sec. VI—VII), cînd diferite vetre româneşti au fost dislocate şi izolate.

Adaug că (după DER şi MDE), aromânii sînt descendenţii populaţiei româneşti care a migrat în sec. IX—X de la Dunăre şi s-a aşezat în sudul Peninsulei Balcanice. Cronicarii bizantini le semnalează prezenţa în decursul secolului al X-lea. Aromânii sînt, obişnuit, descriş drept iscusiţi oieri-transhumanţi, trăitori în mediul rural. Aceasta este însă doar în part

https://biblioteca-digitala.ro

adevărat. Ei au întemeiat odinioară mai multe orașe, ca Moscopole, Gramostea, Metovo și Siracu, care s-au bucurat de o largă autonomie atît în decursul Imperiului Bizantin, cît și al Imperiului Otoman. Mulți aromâni au devenit pricepuți negustori și au jucat un rol însemnat în dezvoltarea economiei burgheze din sud-estul Europei, din Ungaria și din Austria. O seamă dintre ei au contribuit din plin la propășirea culturii românești din fosta împărăție austro-ungară. Ajunge să-l pomenim pe Emanoil Gojdu (1802—1870), aprig luptător pentru drepturile naționale ale românilor din Transilvania, din a cărui avere s-a instituit un vestit fond de burse pentru studenții români din Transilvania și din Ungaria.

Trebuie precizat, spun autorii, că formele și materialul muzical nu au aceeași rezistență la uzura timpului și a influențelor exterioare. Cîntecul polifonic aromân poate să releve o cultură străină. Rolul isonului, bunăoară, nu exclude o înrîurire bizantină. Nu se scapă însă din vedere citarea cîntărilor ceremoniale funebre din sudul Banatului bazate pe cîntarea antifonică a două grupuri de cîntărețe, fiecare grup folosind isonul prelung al celuilalt grup drept reazem armonic. Aceste străvechi cîntări din spațiul dacoromân degajă, se știe, o atmosferă sonoră aproape aidoma cu cea a cîntecelor polifonice aromâne.

Este neîndoios că isonul a fost una dintre particularitățile cîntărilor vocale bizantine, iar muzicile care îi continuă tradiția îl păstrează în mai mică sau în mai mare măsură. Dar răspîndirea isonului în lume este cu mult mai mare! Obîrșia lui în rezonanța naturală l-a impus simțirii umane: este prezent pe toate meridianele atît în instrumentele idiofone naturale (ca de pildă *drimba*, cea atît de larg răspîndită în lume), în aerofonele prevăzute cu o țeavă specială de ison (cum sînt *fluierele* și *clarinetele gemănate* ori *cimpoiul* cu „bizoi") cît și în muzica vocală de grup, adesea antifonică totodată, a multor popoare. Isonul se înscrie între elementele muzicale de răspîndire generală, ce nu cunosc fruntarii politice, lingvistice ori culturale.

Similitudinea dintre cîntecele polifonice ale fărșeroților cu cele ale grecilor din nordul Epirului, ale macedonenilor din Grecia și din Iugoslavia și ale albanezilor din partea meridională a țării, la sud de rîul Shkumbin (unde locuiesc și aromânii), nu explică cîtuși de puțin obîrșia acestei deosebit de interesante cîntări. Autorii, trebuie să o spunem, nici nu încearcă aceasta. Cred însă că polifonia aromânilor fărșeroți trebuie inclusă în marea familie a cîntărilor pe mai multe voci din spațiul mediteranean, cu „paghjella" din Corsica, cîntecele „a tenore" din Sardinia și chiar cu minunatele cîntări pe mai multe voci ale georgienilor, respectiv ale gruzinilor.

După cum arată titlul discului, acesta este închinat polifoniei vocale. Opt din cele unsprezece plaje gravate pe cele două fețe ale discului cuprind cîntece polifonice vocale: cinci cîntece înregistrate de la fărșeroți și trei cîntece de nuntă înregistrate de la grămosteni. Patru plaje cuprind însă muzică vocal-instrumentală și instrumentală, culeasă de la doi cimpoieri: Hristu Budina din Cogealac (Constanța), un cimpoier de excepție, și Dumitru Pufleni din Lăstuni (Tulcea), și el bun cimpoier. Ei cîntă din instrumentul cu carabă simplă și bizoi, similar cu cel din Muntenia, pe care îl numesc *gaidă*, iar mai nou *cimpoi*. (Despre răspîndirea denumirii *gaidă*, ca și despre etimologia termenului, vezi nr. anterior al revistei noastre, p. 101). De la Hristu Budina s-a înregistrat un minunat cîntec vocal-instrumental, de stil parlando-rubato. El cîntă simultan din gură și din cimpoi, al cărui burduf îl umflă cu întermitențe, în pauzele cîntării vocale. Tot el cîntă un mănunchi de trei melodii: o introducere cu ritm și mișcare libere (o interesantă versiune de doină propriu-zisă instrumentală), un cîntec instrumentalizat și un joc numit *vulgarcu*. Iar de la Dumitru Pufleni s-a ales o suită de patru frumoase dansuri: un joc din Bidjova (Macedonia) și trei jocuri „de briu".

Sîntem recunoscători autorilor acestui disc pentru limpezimea cu care descriu muzica populară aromână, îndeosebi structurile ei polifonice, atît la fărșeroți cît și la grămosteni.

Mai toate cîntecele fărșeroților gravate pe disc sînt din cele pe care le numesc „din pade", adică stînd jos, spre deosebire de cele de joc, pe care le cîntă în decursul dansului. Un singur exemplu, cu ritm aksak (cu durate „binare" și „ternare" care alternează sistematic), aparține acestora din urmă, respectiv cîntecelor de joc. Autorii ne explică cum pentru cîntecele „din pade" cîntăreții stau aproape unii de alții, iar soliștii, cu gesturi ale capului, ale mîinii sau ale brațului, dau indicații ritmice. Execuția este rubato. Structura pentatonică (mai rar tetratonică) a melodiilor este disimulată printr-un joc de ornamente în care abundă alunecări tipice ale glasului (*glissando*). Diferitele trepte sînt atinse printr-un mers de mișcări reunite progresiv, de unde o relativă instabilitate. Treapta principală, totodată sunetul de ison, este în schimb foarte stabilă.

În forma ei cea mai dezvoltată, totodată cea mai obișnuită, polifonia fărșeroților este pe trei voci. Prima este realizată de un cîntăreț principal *cari trazi boaĵca*, a doua de un al doilea cîntăreț *cari taie boaĵca* și a treia, un ison continuu pe vocala *e*, care poate fi dublat de un ison oscilant, realizat de mai mulți cîntăreți *cari fin boaĵca*, aceștia fiind totodată cei *cari herb* (ierb, clocotesc) sugestivă imagine a isonului.

Al doilea solist îl înlocuiește pe cel dintîi. El intervine după ce primul solist a cîntat de unul singur cele dintîi patru silabe ale cîntecului, de unde și numele său: cel ce taie vocea. O dată cu al doilea solist intră și corul ce ține isonul. Diferitele ipostaze ale cîntării, după

https://biblioteca-digitala.ro

tabelul amintit, sînt următoarele: 1. Primul solist își încetează cîntarea de îndată ce i-a „tăiat vocea" al doilea solist; 2. primul solist se alătură isonului cîntat de grup, din clipa în care melodia a fost preluată și dusă mai departe de al doilea solist; 3. primul solist își continuă cîntarea și după ce intervine al doilea solist, care intonează însă o contramelodie ori un ison variabil. Isonul grupului începe întotdeauna o dată cu intrarea solistului secund.

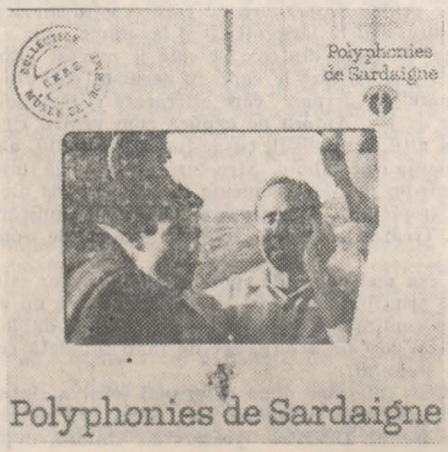
La cîntecele fărșeroților se indică de fiecare dată numele soliștilor principali (în unul din cazuri sînt chiar trei soliști care cîntă în alternanță). În schimb, la cîntecele grămostenilor, înregistrate „pe viu" cu ocazia unei nunți, aceste indicații lipsesc. Două din cele trei cîntece de nuntă au fost cîntate la masa mare, iar al treilea (care încheie și discul) la plecarea miresei spre căminul conjugal. Acesta din urmă este antifonic: de o parte cîntă un grup de nuntași din partea mirelui, iar de altă parte un grup de nuntași din partea miresei.

Cîntecele grămostene sînt cîntate într-un stil giusto-silabic, asemănător cu cel al colindelor. Sistemul este tetratonic, ansamblul sonor fiind clădit în jurul liniei melodice principale întonată de un solist. Melodia sa, întărită uneori prin cîntarea grupului, este relativ stabilă. S-a observat totuși că, în unele strofe melodice, solistul își variază cîntarea, de unde efecte polifonice ocazionale. Diferitele voci ale corului îndeplinesc o funcție îndoită: atît întărirea treptei principale, de unde impresia de ison intermitent, cît și sublinierea unor trepte ale melodiei, pe care o dublează cu o formă simplificată a ei. Vocile secundare rămîn subordonate melodiei principale, fără să impună structuri deosebite de cea a vocii principale.

Acest excelent disc, cu melodii frumoase, judicios alese, foarte bine înregistrate, totodată temeinic explicate, constituie o contribuție de certă valoare la cunoașterea dialectului muzical aromân.

2. *POLYPHONIES DE SARDAIGNE/POLYPHONIES OF SARDINIA.* Enregistrements, photographies et textes de BERNARD LORTAT-JACOB. Collection du Centre National de la Recherche Scientifique et du Musée de l'Homme. Directeur de la collection: Gilbert Rouget. Bande magnétique préparée par Jean Schwarz. Secrétariat d'édition: Hugo Zemp. Publication de l'Équipe de Recherche n° 165 du C.N.R.S., Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle. *Le Chant du Monde* LDX 74760 Stéréo-Mono. Paris, 1981

Disc LP 30 cm, cu text explicativ în limbile franceză și engleză, cu traducerile textelor poetice, ilustrat de trei fotografii (plus cea de pe copertă) și un sugestiv tabel cu diferitele voci ale cîntecului polifonic sard, tipărite pe patru pagini ale mapei-pliant; pe verso: cuprinsul discului și harta insulei cu indicarea localităților în care s-au făcut culegerile (zona centrală de răsărit a insulei). Cercetările s-au făcut în 1979 și 1980, în cursul unor misiuni ale Centrului Național al Cercetării Științifice din Paris. Textele cîntecelor au fost stabilite și revăzute de Maria Manca. Discul cuprinde exclusiv cîntece vocale, unul singur vocal-instrumental, *Ballu brincu* (dans săltat), acompaniat de drîmbă *(sa trunfa)* și chitară. Sînt cu totul douăsprezece piese: patru cîntece lente *(boghe 'e note* și *mutos)*, șapte cîntece de joc *(ballu)* și o competiție între poeți-cîntăreți *(gara poetica)*.



Autorul ne împărtășește o seamă de interesante date privitoare la folclorul zonei pe care a cercetat-o. În afară de prilejurile particulare și familiale: priveghiul, nunta ori micile petreceri sătești *(spuntini)*, folclorul sard, viu și viabil, se desfășoară în public. Fiecare sat își are muzicanții și dansatorii săi recunoscuți, un „grup" *(gruppo)* propriu, și dacă nu și o muzică aparte, în tot cazul un stil particular de execuție, pe care îl împarte cel mult cu așezările din imediata vecinătate. Obștea joacă un rol însemnat în valorificarea muzicii locale și orice

https://biblioteca-digitala.ro

sat, preocupat să-şi afirme propria sa fiinţă, pare să se opună feluritelor forme de asimilare. Este neîndoios ca acest dinamism acţionînd în sensul unor diferenţieri fără contenire reafirmate în cadrul formelor statornicite de tradiţie are drept urmare marea bogăţie a muzicii din partea locului. Se pare că, pentru a ocoli asimilarea stilurilor şi totodată a respecta diferenţierile, calea cea mai bună este recunoaşterea lor în mod explicit. Se obişnuieşte deci ca, la fiecare serbare, să fie poftiţi unul sau cîţiva poeţi, muzicieni şi dansatori din ţinuturile vecine. În acest chip stilurile muzicale specifice diferitelor regiuni ale Sardiniei se confruntă *în piazza*, în piaţa localităţii, pe un podium ridicat ocazional. O dată cu lăsarea serii, o mare parte a populaţiei participă prin dansurile şi cîntecele satului. Poezia cîntată, improvizată pe teme date constituie un gen major. Jocul se desfăşoară după cîntarea dansatorilor ori după glasul unor instrumente muzicale — în sud clarinetul triplu *launeddas* (descris în nr. 1/1986, p. 63, al revistei noastre), iar în centru şi la nord un acordeon diatonic *(sunettu)*.

„Grupul" *(gruppo)* sard nu este un „grup folcloric" în înţelesul obişnuit. Instituţie strict ţărănească, în legătură directă cu viaţa tradiţională şi relativ autonom în raport cu autoritatea provincială, el este prin esenţă deschis: oricine i se poate alătura, cu condiţia să ştie să danseze şi — mai presus de toate — să ştie să cînte, să aibe totodată un costum tradiţional, de vreme ce obiceiul cere să-l îmbrace ori de cîte ori se produce în afara localităţii de baştină. Opunîndu-se oricărei forme de dirigism şi funcţionînd ca o instituţie de primire, „grupul" nu prevede doar cîţiva indivizi izolaţi, ci o însemnată parte a populaţiei, al cărei număr diferă după ocazii şi în funcţie de disponibilitatea fiecăruia. În sînul „grupului", în vreme ce tineretul se consacră îndeobşte dansului ori cîntării instrumentale — şi nu o dată se face dovadă de o frumoasă virtuozitate — , cei mai în vîrstă se dovedesc cei mai buni cîntăreţi. Aceasta nu înseamnă că marele stil vocal ar fi pe cale de dispariţie, dar, aici ca pretutindenea, cîntecul frumos pretinde o oarecare maturitate şi o siguranţă care nu se dobîndesc decît o dată cu vîrsta.

Cu excepţia cîntecului acompaniat de drîmbă şi chitară, amintit, toate piesele discului sînt polifonice, aparţinînd tipului numit, îndeobşte, *a tenore*. Acesta ocupă un loc aparte în repertoriul muzical al Sardiniei. Aria lui de răspîndire este însă restrînsă la zonele centru-nord şi centru-est ale insulei, oarecum corespunzătoare ţinuturilor Baronia şi Barbagia. Este executat de un ansamblu coral *(su tenore)*, a cărui organizare se supune întotdeauna aceloraşi principii, oricare ar fi genul sau stilul cîntărilor : un solist cu rol preponderent care cîntă textul şi conduce cîntarea şi un „cor" *(su concordu)* de trei voci, ale căror părţi înlănţuite în formule silabice alcătuiesc un suport armonic deosebit de caracteristic. Solistul : *sa boghe* (vocea) începe de unul singur cîntarea la fiecare început de frază, urmat după un timp de grupul celor trei corişti ; el călăuzeşte şi modulaţiile diatonice *(scalate)*, iar la sfîrşit de frază poate improviza unele ornamente melodice suplimentare. Melodia se desfăşoară obişnuit în cadrul unui pentacord major (de tipul *sol* — fa — mi — re — *do*, cu treptele exterioare, *sol* şi *do* principale). I se alătură *mesa boghe* (în italieneşte *mezza voce)*, vocea cea mai înaltă, relativ liberă de celelalte două voci ale corului ; ea multiplică adesea melismele, în cadrul unei tetratonii (de tipul si — la — *sol* — *mi*, cu ultimele două trepte principale). Eşafodajul sonor este susţinut de o cvintă perfectă, intonată de cele două voci grave ale corului : *contra*, vocea centrală *(sol* în cadrul sistemului nostru), după care se acordează celelalte două voci ale corului, din care cauză „intră" cu foarte puţin înaintea lor, şi vocea cea mai gravă, *bassu*, care intonează cvinta inferioară *(do)* faţă de *contra*. Isonul de cvintă este cu intermitenţă articulat pe silabele *bam-bim bam* (la Fonni), *nin-nan-ne* (la Lodè), *bem-bam-bom* (la Orune) şi altele asemenea. Înălţimea isonului variază în funcţie de desfăşurarea melodiei cîntate de solist, pe care o susţine şi cu care se „acordează" printr-un remarcabil simţ armonic. Faptul că *mesa boghe* este vocea cea mai acută ne apropie de *paghjella* corsicană, cîntare polifonică pe trei voci începută de un solist principal, urmat de un al doilea solist, care cîntă într-o *tessitură mai înaltă* o contramelodie bogat ornamentată, şi de o a treia voce care intonează un ison variabil. Această cîntare de stil contrapunctic este totodată asemănătoare cu cea a fărşerotilor, mai ales în ipostaza în care solistul principal nu întrerupe firul melodiei, după ce al doilea solist intervine improvizînd o contramelodie; melodiile celor doi solişti *se împletesc, se încrucişează ori melodia cîntată de al doilea solist se desfăşoară tot timpul într-o tessitură mai înaltă*. Cînd isonul cîntecelor fărşerote este dedublat de un ison oscilant, realizat de o parte din cîntăreţi, asemănările dintre cîntecele polifonice sarde, corsicane şi aromâne (la care trebuie adăugate cele direct înrudite ale albanezilor, macedonenilor şi grecilor), diferite de celelalte polifonii din Balcani, inclusiv de polifonia aromînilor grămoşteni, sînt elocvente. Aceste trei stiluri polifonice populare pot fi clasate într-o familie.

Cîntecul *a tenore* este caracterizat printr-o tehnică de emisiune vocală particulară. Dacă cele două voci mai înalte *(sa boghe* şi *mesa boghe)* sună limpede, ca vocile mediteraneene obişnuite, cele două voci grave *(contra* şi *bassu)* sună puternic şi deosebit de aspru. Lămurirea autorului: „Elles sont forcées dans le grave et peu nasales; une technique particulière est requise pour faire ressortir les armoniques supérieurs" — este, cred, folositor să fie întregită cu cele ce urmează: după muzicianul corsican Felix Quilici, impresia de ansamblu a cîntării

https://biblioteca-digitala.ro

polifonice locale *paghjella*, întărită de timbrul oarecum nazal al vocilor, este a unei cîntări care a suferit înrîuriri orientale ori care își trage obîrșia din Orient. Emisiunea vocală guturală scoasă din adîncul gîtlejului de cei ce țin isonul la cîntările sarde este cu mult mai aspră. Puternică, gravă, guturală și nazală, bogată în armonice, ea evocă „vocea-drîmbă" a mongolilor, a căror tehnică *xöömij* (ceea ce înseamnă totodată 'faringe'), îngăduie unui singur individ să cînte simultan pe două voci: cu vîrful limbii sprijinit de cerul gurii se scoate din fundul gîtlejului un ison puternic, continuu sau articulat, deasupra căruia, prin modificări aproape imperceptibile ale cavității bucale, răsună un bogat spectru de sunete armonice superioare oarecum șuierate, similare cu cele ale drîmbei (cu ajutorul cărora se pot compune melodii). Asemenea păreri au fost formulate și de alți cercetători. Învățatul italian Diego Carpitella, bunăoară, socotește această manieră de cîntare polifonică de obîrșie celtică sau africană. Scriitorului acestor rînduri i-a amintit un ciudat cîntec cules în 1967 la Darău, în Egiptul de Sus, de la un grup de cîntăreți de origine arabă, cu totul aparte prin refrenul său cu sunete guturale și aspre, scoase de asemenea din fundul gîtlejului, cu periodice schimbări de registru în acut, cu sunete cînd expirate, cînd inspirate. Acest ison variabil, intonat de cor, alternează cu vocea limpede a solistului. Spre sfîrșit, cîntărețul își desfășoară glasul deasupra refrenului repetat fără contenire, de unde o interesantă polifonie *(La Musique populaire d'Égypte*, Cairo, Ministerul Culturii, 1967, discul 2, fața I, nr. 23: *Marbū')*. Cîntece polifonice similare au fost culese de la pescuitorii arabi de perle din insula Bahrein, de către regretatul etnomuzicolog danez Poul Rovsing Olsen, fostul președinte al lui International Council for Traditional Music *(Pecheurs de perles et musiciens du Golfe Persique*, Disques OCORA — Office de coopération radiophonique, OCR 42, Paris. Vezi revista noastră nr. 2/1972, p. 176—177). O filiație nu este exclusă, de vreme ce informatorii mei din Egipt susțineau că, după tradiție, strămoșii lor ar fi venit de undeva din Arabia Saudită. Adaug că cele trei ciudate emisiuni vocale, sardă, mongolă și egipteană (arabă), din trei continente, Europa, Asia și Africa, sînt asemănătoare, nicidecum identice!

Autorul ne mărturisește că principiul pe care l-a avut în vedere la selecționarea pieselor gravate pe disc a fost în primul rînd de ordin muzical, fără să-l preocupe temele literare. A ales formele muzicale pe care le-a socotit cele mai perfecte (uneori și cele mai bine înregistrate) și stilurile vocale care i s-au părut a fi cele mai frumoase. Cîntecul *a tenore* este destinat să emoționeze, dar și să vorbească despre lume, despre istoria de azi și cea de altădată a insulei, să exprime idealurile poporului sard și, cel puțin în momentul de față, să-i înfățișeze revoltele și revendicările. Unul din cîntece, bunăoară, evocă lupta recentă a populației din Orgosolo împotriva instalării unui campus militar pe izlazul comunei. Poeziile sînt arareori improvizate, cum sînt de pildă octavele care salută, la începutul serbărilor, comitetul de organizare și aduc omagii satului-gazdă. Se cîntă poezii vechi, scrise și publicate de poeți din secolul nostru ori din secolul trecut, cunoscuți și apreciați în Sardinia. Unul din exemple ne prezintă o interesantă poezie anticlericală și antireligioasă din culegerea *Sa divina commedia*, de Salvatore Póddighe, poet sard din veacul al XIX-lea. Alte poezii sînt tradiționale, înțelegîndu-se că sînt foarte răspîndite, iar numele autorului nu se cunoaște. În fine, o seamă de poezii sînt compuse de însăși cîntăreții care le însuflețesc. Ei obișnuiesc să și le scrie în caiete ori pe foi volante, dar le transmit oral, întotdeauna pe calea cîntecului.

Poeții-cîntăreți sînt cunoscuți și invitați — așa cum am mai arătat — la diferitele serbări populare. Uneori se organizează tradiționale întreceri între ei. Două sau trei teme, trase la sorți de comitetul serbării, trebuie improvizate în versuri, rînd pe rînd, de poeții prezenți, iar serata poetică respectivă poate să țină cîteva ceasuri. O asemenea competiție *(gara poetica)* a fost înregistrată la o serbare din Desulo (Barbagia). Tema aleasă a fost „Arta și natura", iar competiția a ținut o oră și un sfert. Extrasul din înregistrarea originală, gravat pe disc, ne arată cum fiecare poet își cîntă poezia pe care a improvizat-o, punctat din cînd în cînd de corul cîntăreților, în stilul polifonic din partea locului.

Marele merit al discului *Polyphonies de Sardaigne* de Bernard Lortat-Jacob constă în faptul că ne lămurește asupra particularităților unui deosebit de interesant stil polifonic vocal, cu ajutorul unor exemple muzicale frumoase, pe deasupra foarte bine înregistrate.

https://biblioteca-digitala.ro

UN NOU PREMIU „HERDER" PENTRU FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ

I. C. CHIȚIMIA

Premiul „Herder" a marcat, în zeci de ani de la instituire, numeroase personalități de valoare în cercetările, știința și creația din domeniul umanismului în sud-estul Europei, iar ultimul a fost acordat folcloristului nostru Gh. Vrabie.

Gh. Vrabie este dintre puținii folcloriști care s-au identificat perfect cu obiectul cercetării ca tip de răbdare, stăruință și înțelepciune populară, realizînd progresiv lucrări de merit științific.

Născut în Voinicești Vasluiului, cu studii secundare la Bîrlad și universitare la București, el a dovedit înclinații spre cercetarea științifică încă din primii ani după absolvirea Facultății de Litere și Filozofie (1933), publicînd diferite articole și cărți, printre care *Mesianism ardelean* (1937), cu importante răsfrîngeri, de înțeles „misionare", în atmosfera culturală de dincoace de Carpați (Gh. Lazăr, Aaron Florian, Ion Maiorescu etc.) sau *Bîrladul cultural* (1937), lucrare de foarte bună documentare și informare, apreciată după apariție și premiată de Academia Română.

Ținînd seamă și de alte publicații ale sale, ar fi putut, probabil, continua cu investigarea problemelor de literatură, dar făcînd studii de specializare la Berlin cu o bursă a Fundației Humboldt (1940—1944) și intrînd în contact cu mișcarea folcloristică germană a vremii, păstrînd legătura mai ales cu Adolf Spamer, cu care și-a trecut și o teză de doctorat (avînd în comisie și pe Richard Thurnwaldt), Gh. Vrabie s-a axat tot mai mult și apoi definitiv pe cercetarea folclorului românesc în viziunea pe care i-au deschis-o studiile de specializare.

În primul rînd el și-a susținut, în 1943, la Berlin, teza de doctorat cu titlul *Die Auffassung der Volksdichtung bei den Rumänen. Ein deutsch-rumänisches Verhältnis zur Romantik* (Percepția poeziei populare la români. O relație româno-germană de tip romantic), din care unele idei și date au fost utilizate în lucrările sale ulterioare în limba română.

Întors în țară, Gh. Vrabie a fost acceptat ca asistent de prof. N. Cartojan la catedra de literatură română veche, acesta avînd în proiect înființarea unui institut de studii sud-est europene, cu o importantă secție de folcloristică, pentru care Gh Vrabie era binevenit. Dispariția neașteptată a profesorului (1944) a ruinat acest plan, dar Gh. Vrabie a rămas în continuare asistent pe lîngă prof. Ștefan Ciobanu, noul titular al catedrei, în care situație, împreună cu subsemnatul și cu Al. Bistrițianu (coordonator acad. Ștefan Ciobanu), a colaborat, în cadrul Academiei Române, la *Bibliografia românească modernă (1831—1850)*, ca o continuare la *Bibliografia românească veche* (4 vol., 1903—1944) — tiparul pînă la 1860 a folosit alfabetul chirilic, încît era nevoie de o echipă de specialiști de la literatura veche. Remunerată de Academie și redactată după sistemul bibliografiei precedente (în linii mari), lucrarea a fost încheiată și depusă în 1947 în seifurile Bibliotecii Academiei Române, în custodia bibliotecarului Gh. Nicolaiasa, rămînînd să fie tipărită ulterior (din nefericire i s-a pierdut urma) Așadar, activitatea lui Gh. Vrabie a început cu lucrări de literatură. În acest sens, mai sînt de notat pînă aci: *Gîndirismul istoric: doctrină, realizări* (1940), lucrare de necesară istorie literară, sau ediția antologică din opera lui Emil Gîrleanu, *Bucăți alese* (1941), cu un documentat studiu introductiv asupra vieții și operei scriitorului, apărută în colecția „Clasicii români comentați" sub îngrijirea profesorului N. Cartojan, ceea ce înseamnă că Vrabie a intrat în legătură cu ilustrul profesor înainte de a reveni în țară de la studiile de specializare, cînd a fost recomandat și primit asistent la catedra de literatură română veche.

De aci înainte Gh. Vrabie s-a dedicat în totalitate studiilor de cultură și literatură populară. Mai întîi, în 1945, împreună cu o serie de colegi (Al. Bistrițianu, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, D. Șandru și Romulus Vulcănescu), a participat activ (în discuții preliminare) la punerea bazelor unui Cerc de Studii Folclorice, care și-a început imediat activitatea cu ședințe lunare de comunicări (2—3 pe lună), consemnate exemplar (1945—1946) în primul și singurul volum din revista cercului, „Cercetări folclorice", I, 1947, în care au apărut și unele din aceste comunicări, la un loc cu alte articole, materiale și recenzii care se dovedesc și astăzi de rezistență științifică, semnate fiind de G. Breazul, Maria Golescu, I. A. Candrea, Mircea Tomescu, Sevilla Baer Tomoșoiu și alții (pe lîngă cele ale membrilor fondatori ai cercului).

https://biblioteca-digitala.ro

Într-una din ședințele Cercului de Studii Folclorice (1946) s-a procedat la alegerea unui comitet de conducere, în care au intrat și oameni de carte participanți la activitățile cercului, precum G. Breazul, Olga Greceanu sau Apostol D. Culea, Gh. Vrabie fiind desemnat drept secretar al comitetului.

Pregătind din vreme o bună antologie folclorică, Gh. Vrabie a și tipărit-o în seria „Clasicii români comentați" : *Folclor românesc*, Craiova, 1947, cu texte de poezie, proză și literatură de ceremonial, însoțită de un amplu studiu introductiv, în care a folosit multe idei din teza de doctorat (rămasă în manuscris).

În același timp a mai tipărit, sub egida Cercului de Studii Folclorice, o lucrare teoretică cu titlul *Folclorul. Obiect, principii, metodă*, București, Tipografia cărților bisericești, 1947, 174 p., în care a introdus cea mai mare parte din teza sa de doctorat, cartea fiind reeditată în 1970, la Editura Academiei R. S. România, cu același titlu și cu împliniri de date și idei care, la dimensiunile ei (555 p.), înseamnă dinamism științific al autorului. Trebuie notat și faptul că, în luna iulie 1946, cercul, animat de Gh. Vrabie, a organizat și o cercetare pe teren în comunele Comana de Jos, Comana de Sus, Cuciulata, Veneția de Jos și Veneția de Sus, din Țara Oltului, la care au participat G. Breazul, Octavian Buhociu, I. C. Chițimia, D. Șandru, Gh. Vrabie și Romulus Vulcănescu. Rezultatele, fructuoase, de limbă, literatură populară (și tipărituri rare de literatură veche), muzică erau destinate unui al II-lea volum din „Cercetări folclorice", care din păcate n-a mai apărut. Unele din lucrări au văzut totuși lumina tiparului izolat.

Pe parcurs, activitatea științifică în general și folcloristică în special a desfășurat-o însă Gh. Vrabie fie ca profesor la catedră (până în 1940, la școli medii: Oltenița, Botoșani, Buzău), fie ca cercetător (în perioade intermitente) în cadrul anumitor institute, ceea ce a marcat și caracterul preocupărilor și lucrărilor sale. Astfel, după război a lucrat un timp în cadrul Institutului de Cercetări Geografice, cu preocupări personale de etnografie, pentru ca din 1957 înainte să activeze în cadrul Institutului de Istorie Literară și Folclor, condus de G. Călinescu. În această perioadă a publicat mai cu seamă studii în reviste de specialitate, între altele în „Limbă și literatură", publicație periodică a Societății de Științe Filologice, precum și (cele mai multe) în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" (din 1964 cu titlul schimbat: „Revista de istorie și teorie literară"), din care citâm: *Fauna în basmul românesc* (nr. 3—4/1956), *Folclorul la „Tribuna" din Sibiu* (nr. 1—2/1957), *Teatrul popular românesc* (nr. 3—4/1957), *Tematica birului greu în balada populară* (nr. 1/1961), *Unele rădăcini realiste ale fabulosului în poezia populară narativă* (nr. 3—4/1962), *Valori artistice în lirica populară nouă* (nr. 1—2/1963), *Eminescu despre poezia populară* (nr. 2/1964), *Din limbajul poetic al cimiliturii* (nr. 2/1966) ș.a.

Dar din 1962 Gh. Vrabie a reintrat în învățământul superior, devenind profesor de folclor la Facultatea de Filologie a Institutului Pedagogic din Pitești, unde (activînd până în 1973) materia cursurilor, predate în mai mulți ani, s-a constituit finalmente în respectabile cărți: *Balada populară română* (1966) sau *Folcloristica română. Evoluție, curente, metode* (1968), o istorie a folcloristicii românești.

Este cazul să precizăm că Vrabie n-a rămas „înțepenit" în concepții și idei. Dacă în prima fază a activității sale folcloristice, influențat fiind de știința germană a vremii, a fost înclinat să vadă în folclorul literar nu creație de artă, ci materie de psihologie populară și de cultură socială (folclorul german nu s-a ridicat la cine știe ce înalte trepte artistice și nemții aveau dreptate să-l studieze astfel), ulterior, în atmosfera de cercetări de la Institutul de Istorie Literară și Folclor, întorcîndu-se și la ideile lui D. Caracostea (astăzi din ce în ce mai bine reconsiderat), Vrabie a accentuat tocmai valoarea artistică a folclorului poetic românesc, ceea ce se observă clar, de pildă, în *Balada populară română*. Față de alții care s-au obstinat ori se obstinează să-și apere opinii nesolid fundate, folcloristul Vrabie a manifestat maleabilitate și receptivitate la nou.

Acest lucru se vede și în lucrările de după 1973, cînd Gh. Vrabie merge mai departe și, în spiritul metodelor moderne de poetică, teoretizează și exemplifică, într-o serie de cărți, specii și valori ale folclorului românesc: *Structura poetică a basmului* (1975), cu analize structurale complexe, tabele și referințe comparative, „narograme" diverse pentru narări „în palier", „în trepte" sau tipuri de narare „în cerc" etc., de asemenea *Retorica folclorului* (1978), *Poetica Mioriței. Studiu stilistic* (1984), titluri care vorbesc de la sine.

Iar dacă cineva ar vrea să vadă, în schimbările sale de atitudine și metodă științifică, momente de oportunitate în cercetare, i se poate răspunde că el, fără să exagereze într-o direcție sau alta, a fost receptiv la înnoirile și noutățile științifice, încercînd să găsească drumuri și forme noi de adîncire, adică n-a devenit sectar. Mai trebuie spus că Gh. Vrabie a lucrat sistematic și este, probabil, dintre puținii cercetători care și-au organizat o bogată cartotecă-dulap, pe materii și teme, în care a înserat imediat, pe fișe analitice sau de semnalare, tot ce i-a căzut sub ochi, încît, în orice moment, pentru orice temă, a avut la dispoziție, în linii mari, informația necesară. Apoi — pentru a da cezarului ce este al cezarului — să adăugăm că s-a bucurat în familie, lucru important, de liniște și devotament total, soția sa, Georgeta

https://biblioteca-digitala.ro

Vrabie, intelectuală și bibliotecară la Institutul de Arhitectură din București, ajutîndu-l din umbră, fără nici o veleitate de remarcare personală, cu cărți și informații din diverse direcții. Știința frumoasă se face și în contextul familiei.

Am citat un număr de cărți folcloristice publicate de Gh. Vrabie, dar ele sînt mai multe. Între altele a scos, cu studiu introductiv și comentarii, o ediție din Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, la Editura pentru Literatură (1965) și a revenit cu un „studiu introductiv, note și comentarii, variante" la ediția pregătită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și apărută la Editura Academiei R. S. România (1978), ca al III-lea volum din seria de *Opere*, V. Alecsandri: *Poezii populare*, ceea ce arată insistența lui Vrabie de a fi mereu prezent în cîmpul folcloristicii, după cum dovedește și o recentă lucrare a sa: *Proza populară română*, apărută în colecția „Sinteze Lyceum" de la Albatros (1986), altele așteptînd apariția de sub tipar.

O calitate a folcloristului „herderist" a fost ținerea legăturii strînse nu numai cu „tiparul interior", ci și cu străinătatea, trimițînd fie cîteva articole la reviste străine, fie specialiștilor din cărțile sale (de obicei cu rezumate în limbi accesibile), luîndu-se astfel cunoștință peste graniță, lucru lăudabil, de aspecte contemporane ale științei folcloristice românești. Ținînd seamă deci de întreaga sa activitate, premiul „Herder" obținut de Gh. Vrabie este pe deplin meritat.

O LUCRARE MAI PUȚIN CUNOSCUTĂ A LUI D. CARACOSTEA

AL. DOBRE

Cartea lui Dimitrie Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului* (Buc., Editura „Cartea românească", 1922, 264 p.) nu este propriu-zis o lucrare de știința folclorului, ci una de psihologie socială[1], destinată, după însăși mărturia autorului, cadrelor de comandă ale armatei, chemate să cunoască, sub multiple aspecte, psihologia de grup și pe cea individuală atît de necesare „pentru înțelegerea și potrivita minuire a oamenilor" (p. 47 și 114)[2].

Chemat să susțină, în 1919, un curs la Școala superioară de război, în vederea pregătirii lecțiilor, D. Caracostea lansează, printre participanții la primul război mondial, un amplu chestionar vizînd împrejurările în care aceștia și cei din jurul lor au acționat într-o etapă sau alta a războiului, factorii care au condiționat și influențat asupra stării psihice și comportării ostașilor.

Răspunsurile primite i-au dat posibilitatea să închege o lucrare convingătoare pe care, înaintea publicării, a susținut-o sub forma unor lecții la Școala de război, abia după aceea pregătind-o pentru tipar.

Pentru folclorist, lucrarea lui D. Caracostea prezintă interes din două puncte de vedere:

a. aduce o seamă de clarificări asupra concepției folcloristice a autorului, a unghiului sub care înțelege să încadreze și să sublinieze cercetarea creației populare și a faptului de folclor, a unor încheieri pluridisciplinare, activități practice, concrete;

b. prezintă o seamă de concluzii, observații, date și fapte de interes, utilizabile în cunoașterea folclorului, a mentalității mediului folcloric, în împrejurările și în epoca dată.

O primă categorie de fapte asupra cărora vom stărui o constituie cele privind utilizarea argumentului folcloric ca element al demonstrației pe care și-a propus-o, după modelul unor înaintași celebri ai culturii noastre naționale la care, de altfel, și face trimitere[3].

În război, susține D. Caracostea, popoarele se deosebesc după psihologia lor, iar „... psihologia se întrețese cu folclorul, cu etnografia și cu sociologia diferitelor popoare" (p. 48). Pornind de la observația că „...luminile sufletești cele mai de seamă ale unui popor: limbă, artă, religie sînt un produs de colaborare, un produs obștesc" (p. 47), D. Caracostea subliniază: „Folosul acestor din urmă cercetări stă în aceea că așază pe individ în cadrul lui social și ne dă astfel mai multe elemente pentru o înțelegere exactă. Astfel graiul ținutului, datinele, poezia populară, concepțiile morale ale indivizilor sînt lucruri însemnate pentru înțelegerea și potrivita minuire a oamenilor. Clasa socială și îndeletnicirea indivizilor lasă o întipărire care aruncă o vie lumină asupra psihologiei lor" (p. 47). Este de observat că D. Caracostea nu este primul în literatura de specialitate care încearcă să racordeze folclorul, mentalitatea și psihologia populară la nevoile organizării armatei. Însuși Caracostea, recunoscînd influența pe care C. Rădulescu-Motru a exercitat-o asupra lui (p. 12), vorbește de o încercare a acestuia „de a pune psihologia poporului nostru în legătură cu cerințele organizării ostășești..." (p. 48)[4].

Așa stînd lucrurile, ce cuprindere dă D. Caracostea noțiunii de folclor și care-i sfera sa de folosire adecvînd-o scopului și specificului acestei lucrări? Răspunsul este formulat încă

https://biblioteca-digitala.ro

de la primele pagini, citatul pe care-l reproducem întregind sublinierile anterioare: „Rămîne de spus un cuvînt despre un alt aspect al cărții acesteia: cel folcloric. Înțeleg prin folclor cunoașterea sistematică a vieții poporului. Dacă preotul, învățătorul, judecătorul au nevoie să cunoască viața sufletească a poporului lor, cu atît mai mult militarul chemat să-l pregătească în vederea primejdiei și să-l conducă în luptă. Multe din paginile următoare au ca scop să puie în lumină sufletul poporului nostru, așa cum s-a manifestat el în diferite faze ale războiului" (p. 12).

Este de observat că, în această fază a evoluției sale științifice, D. Caracostea consideră folclorul tot ceea ce în folcloristica romantică și postromantică se numea „sufletul poporului", o noțiune foarte largă, incluzînd manifestări ținînd de lingvistică, psihologie, etnografie ș.a.

Spre deosebire însă de înaintași, care-și propuneau cunoașterea folclorului în accepția amintită spre a demonstra originea latină, continuitatea și unitatea spirituală, capacitatea creatoare a poporului și valoarea estetică a creației sale, D. Caracostea aduce un element nou, de natură practică: caracterul utilitar al cunoașterii mentalității și creației folclorice.

Din acest ultim punct de vedere sînt de reținut unele concluzii ale autorului, ca aceasta, de pildă: „... e de mare însemnătate să vezi ce face, ce este și cum judecă cineva și în timpul răgazului. Pentru aceasta, însă, trebuie să-l cunoști [pe soldat — n.n. A. D.] și în afară de școală sau cazarmă, să ai prilejul de a fi, păstrînd distanța cuvenită, familiar cu inferiorul tău. Spune-mi ce te preocupă în răzagul tău și-ți voi spune exact ce ești și ce poți deveni" (p. 147).

Pe linia acelorași îndemnuri, rezultate din cunoașterea temeinică a folclorului și psihologiei populare, se înscrie și cel ce urmează, de remarcat, încheiat tot cu un proverb: „Șeful... poate să minuiască un alt mijloc însemnat pentru a preveni și pentru a înfrîna frica: el poate arăta oamenilor pericolele, îi poate preveni. În privința aceasta am indicii că se urmează adesea o cale nepotrivită. E tendința de a ascunde oamenilor pericolul apropiat. Unii cred că necunoașterea lui este o mai sigură ocrotire împotriva fricii. Dar atît psihologia poporană, cît și experiența marilor comandanți arată contrarul. Proverbul, care spune că un om prevenit plătește cît doi, nu are nevoie de multe lămuriri, se impune ca expresia unui adevăr elementar" (p. 148).

Sub aceste auspicii preliminare și în sensul argumentării lor, D. Caracostea face cîteva considerații asupra unor concepte de larg ecou în literatura de specialitate, aducînd puncte de vedere noi, chiar dacă nu și acceptabile integral în stadiul actual al cercetărilor și, mai ales, al concepției materialist-dialectice și istorice pe care o îmbrățișăm.

Prima dintre aceste observații se referă la așa-zisul fatalism al poporului nostru și, observație notabilă, la izvorul, pornit tocmai din această stare sufletească, a umorului popular, atît de viguros și tonifiant: „O altă stare sufletească, opusă tulburărilor fricii, este aceea pe care o denumim în chip larg prin cuvîntul de „fatalism". E starea omului pătruns de conștiința că trebuie să primești soarta fără să te zbați prea mult împotriva hotărîrilor ei, pe care nu le poți întrevedea. Mă opresc asupra stării acesteia și pentru că înfățișează un aspect de psihologie etnică, este caracteristică pentru o parte însemnată din poporul nostru. Acel „ce ți-e scris în frunte ți-e pus" se traduce în război printr-o liniște binefăcătoare în fața pericolului. Stăruința, stăpînirea de sine dau celui care se află în această dispoziție putința să facă față nu numai unor greutăți momentane, dar și tuturor încercărilor care sînt legate de lunga durată a războiului modern. Adesea cel care se găsește în această dispoziție este accesibil stărilor de humor care, la rîndul lor, înviorează trupa, sînt un izvor de bună voie. Citez, pentru a ilustra atitudinea fatalistă, amănunte referitoare la un comandant, pentru că stările sufletești devin cu atît mai sugestive cu cît cel ce le întrupează are un rang mai înalt..." (p. 151—152).

Acest pasaj se cuvine reținut nu numai pentru întinderea lui, pentru alăturările notabile pe care le conține, ci mai ales pentru momentul pe care-l marchează atît pentru evoluția conceptului, cît și pentru fixarea unor opțiuni ale folcloristului D. Caracostea.

A doua observație a lui D. Caracostea se referă la nașterea sentimentului religios: „A cerceta științific un domeniu omenesc înseamnă a-l lămuri și în fazele lui de treptată dezvoltare: e nevoie să te ridici de la formele cele mai legate de simțirea primitivă pînă la cele mai înalte, mai complicate și mai fine stări sufletești. Aici însă intervine eroarea de optică, a cărei înlăturare e cu atît mai necesară, cu cît rătăcește mai ușor pe cei deprinși cu distingerile logice. În adevăr, observatorul are prilej să vadă, la fiecare pas, cum de o parte sentimentul religios primitiv răsare din anumite slăbiciuni ale firii noastre și cum, de altă parte, în forme superioare, este adesea legat de scăderi sufletești, de tulburări și chiar de stări patologice. Cel care vrea să înțeleagă geneza acestui sentiment îl vede izvorînd din însăși micimea, nepriceperea și mărginirea ființei noastre omenești. Frica, nesiguranța zilei de mîine îl hrănesc. Cu cît e mai apărat omul, cu atît un instinct îl face să privească mai sus de el. Zeii se hrănesc și cresc atotputernici din micimea noastră" (p. 238).

Bazîndu-se, probabil, și pe răspunsurile la chestionar, dar în mod cert pe analiza poeziei populare și pe observațiile sale directe asupra mediilor folclorice, D. Caracostea definește noțiunea de „străin" și „străinătate" așa cum este ea înțeleasă și folosită de colectivitatea

https://biblioteca-digitala.ro

sătească tradițională: „...la omul din popor noțiunile „străin" și „străinătate" au o sferă mult mai largă decît la omul cult. Pentru omul din popor tot ce nu e din preajma lui e „străinătate"" (p. 139).

Aceasta după ce, cu cîteva pagini mai înainte, insistase pe larg asupra noțiunilor, explicîndu-le prin raportare la accepții date de categoriile cele mai diverse: „Pentru un țăran, „străin" și „străinătate" sînt noțiuni care se aplică și conjudețenilor ce locuiesc la cîțiva kilometri depărtare. De altă parte, dacă iei cîntecele populare și privești pe cele în directă legătură cu armata, vezi că ele au preocupări cu totul diferite de ideea de onoare etc. Vorbesc de acele mărturii poporane care sînt reprezentative pentru masa țărănimii și nu cuprind momente de înrîurire cultă. Căminul, părinții sau copiii, ibovnica, unealta, vita, apoi cîmpul unde lucrează sau muntele de care este legat — iată ce constituie pentru marea majoritate a oamenilor conținutul cuvîntului patrie" (p. 105—106).

Prin justețea concluziei și finețea observației, citatul amintit se situează fără nici o îndoială între cele mai valoroase demonstrații, în replică, evident, cu aceia dintre folcloriști care, negăsind nicăieri în cîntecul popular tradițional cuvîntul patrie, au ajuns la concluzia eronată a așa-zisei lipse de patriotism a țăranului român, susținere mai mult decît absurdă, vădind neînțelegerea spiritului folclorului românesc, specificitatea acestuia și caracterul istoric al creației populare românești.

D. Caracostea sesizează circulația în epocă a unor asemenea păreri și replica lui, ecou întîrziat, dar ferm la curioasele observații ale lui Duiliu Zamfirescu din discursul său de recepție din 1909, este neiertătoare: „Cu cîțiva ani în urmă, un critic, voind să învăluiască în o atmosferă de discredit valoarea poeziei poporane ne trimitea să privim de aproape babele de la țară sau pe zdrențuitul Ion de la curte, ca să ne încredințăm ce puțină valoare au cîntecele unor astfel de specimene umane" (p. 240).

Este replica folcloristului, a celui ce cunoaște în profunzime și în toată întinderea sa creația populară, judecînd-o prin esența spiritului său, prin ceea ce are semnificativ și peren.

În sfîrșit, într-o vreme în care problema așa-zisului folclor orășenesc încă nu preocupa într-o măsură prea mare pe cercetători, D. Caracostea face o constatare deosebit de prețioasă care se cere dezvoltată, de aci putîndu-se face numeroase sublinieri cu privire la evoluția folclorului, la diferențierea lui pe diversele categorii sociale și profesionale, la izvorul unor elemente specifice acestora: „În legătură cu frica, așa cum se manifestă potrivit mentalității deosebitelor pături sociale, o observație pe care n-am găsit-o formulată, dar care se impune, este aceea referitoare la situația lucrătorului industrial, îndeosebi a celui din fabrici și ateliere. Dacă acesta suportă mai greu decît țăranul ostenelile marșurilor și ale intemperiilor, el este de bună seamă mai puțin accesibil fricii pe care o deștepta întrebuințarea mijloacelor tehnice moderne. Lucrătorul industrial, fiind mai deprins cu mașinile, rezistă mai mult decît cel de la țară turburărilor morale pricinuite de întrebuințarea „sculelor" perfecționate" (p. 77).

Că așa stau lucrurile ne-o demonstrează numeroasele poezii din război în care zgomotul făcut de tehnica de luptă ocupă spații întinse, fiind prezentat drept principala calamitate a războiului, cea care înspăimîntă în cel mai înalt grad pe luptătorul țăran din primul război mondial.

Dar, așa cum arătam, valoarea pasajului citat constă în principal în distincția între cele două categorii profesionale pe care o sesizează, distincție de esență, de natură să ducă la atitudini diferite, la sublinieri specifice în planul estetic.

Înainte de a încheia prezentarea celor mai de seamă referiri sau concluzii asupra folclorului — făcute prin prisma scopului căruia-i era destinată lucrarea — vom aminti și cele două informații-document deosebit de prețioase pe care D. Caracostea le reproduce. Prima dintre ele se referă la situația mizeră a celor rămași acasă: „Intrînd în cantonamentul său din satul moldovean, el (soldatul — n.n. A. D.) găsia o stare care nu putea fi mai bună decît cea din Muntenia cotropită: Văduvele și copiii părăsiți în ger și foame, moșnegii — ce-și sacrificase fiii — uitați; iar jandarmul, mai sever ca niciodată, smulgea adesea de la treabă pe cei slabi, ce-și cîștigau greu pîinea. Cutare mare proprietar avea nevoie de corvoadă, de brațe și căruțe. În Moara Domnească, localitatea unde era divizionul, spectacolul era destul de trist pentru a putea fi prielnic unei atmosferi de înălțare morală a trupei. Jandarmul scotea cu baioneta populația, văduvele și copiii camarazilor celor ce erau chemați să fie educați moralmente. Contra tuturor regulelor rechiziției, nici o plată nu se făcea și nici o însemnare măcar. Mai mult. Țăranii de pe zeci de sate ale moșiei d-lui N. C. nu primise plata muncii lor pe 4—5 ani în urmă!..." (p. 118—119).

Informația prezintă un interes documentar deosebit, cu atît mai mult cu cît se referă la primul război mondial, la perioada în care jumătate din țară se afla sub ocupația trupelor germane și se impunea un efort considerabil, al întregii națiuni, pentru regruparea forțelor în vederea eliberării patriei. Din nou greul și întreg sacrificiul trebuia suportat de masa muncitoare a țărănimii. Documentul citat, relevînd o stare de lucruri deosebit de gravă, este de natură să explice, cel puțin în parte, de ce cîntecul taberei militare nu exultă în declarații și spirit războinic.

https://biblioteca-digitala.ro

Ultimul fapt pe care dorim să-l relevăm se referă la credințele superstițioase și modul în care acestea erau practicate în timpul războiului cînd, pentru soldați, „... talismanele pur tate la gît, care-i dregea ca pe eroii din poveste, ca să nu fie loviți de glonț : cruciulițe de lemn, săculeț cu busuioc si tămîie sfințită, mir de la hramul Maicii Domnului, păr de pe moțul cînd erau copii mici și altele, erau odoarele ce formau scut în fața morții" (p. 248).

Iată, deci, cele cîteva repere care mențin și astăzi interesul pentru această lucrare a lui D. Caracostea, dînd posibilitatea unor fructuoase dezvoltări viitoare și a mai bunei cunoașteri și situări în timp și spațiu a activității folcloristului.

NOTE

[1] Ov. Bîrlea, în necrologul publicat în „Revista de etnografie și folclor", 9 (1964), nr. 6, p. 2. apreciază că este vorba de „un curs de folclor aplicat la experiența primului război mondial".

[2] Lucrarea, prezentînd un interes mai larg, dar fiind greu accesibilă, are următorul sumar:

— *Cîteva lămuriri;*
— *Psihologia ca fundament al artei de a cunoaște și a conduce;*
— *Factorii sufletești ai înfrîngerii:*
I *Locul emoțiunilor și al instinctului de conservare în viața sufletească*
II *Frica și prilejurile care o sporesc*
— *Factorii sufletești ai victoriei:*
I *După înfrîngere*
II *Instinctele de proprietate și de familie: nevoia de dreptate socială*
III *Deprinderea și automatizarea mișcărilor*
IV *Conștiința solidarității*
V *Șeful*
VI *Prevenirea*
VII *Ura*
VIII *Interpretarea psihologică a unei lupte celebre*
IX *O școală militară în timpul refacerii*
X *Onoarea și datoria*
XI *Psihologia mulțimii*
XII *Experiența religioasă a războiului.*

[3] „Și, ca să privim originele interesului pentru științele morale, pentru istoria și limba maternă, oare scriitorii renașterii ardelene vedeau în istorie și filologie îndeletniciri intelectuale dezinteresate, sau arme de luptă pentru cucerirea dreptului neamului lor ?" (p. 58).

[4] C. Rădulescu-Motru, *Din psihologia poporului român.* Conferință publicată în lucrarea *Pentru mințile și inimile ostașilor noștri*, Buc., Editura „Revistei infanteriei", 1913.

SEMNIFICAȚII ETNOLINGVISTICE ALE UNOR DENUMIRI ETNOBOTANICE*

VALERIU RUSU

Interferențele *limbii*, prin aspectele cele mai legate de realitățile unui anumit univers uman și, în același timp, cele mai dinamice — *graiurile și dialectele* — cu *folclorul*, *etnografia*, *antropologia*, în perspectiva unei descrieri t o t a l e a omului, creator al vieții materiale și spirituale, explică afirmația lui Roman Jakobson că *limbajul reprezintă chiar baza culturii* [1].

Sîntem, de altfel, consecvenți cu „deschiderea" spre domenii învecinate, pe care am marcat-o în recentul *Tratat de dialectologie românească* [2], consacrînd chiar un capitol special *Concordanțelor etnografice, folclorice și dialectale*, în linia luminoaselor tradiții ale Școlii filologice de la București, al cărei mentor a fost Ovid Densusianu.

Și dacă avem în vedere „producția" de sinteze în domeniul folcloristicii și, mai ales, al etnografiei și artei populare, care a apărut în 1985 (Romulus Vulcănescu, Tancred Bănățeanu, Ernest Bernea, Alexandru Popescu, Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe) ne-am putea permite să exprimăm speranța că în viitoarele contribuții ale etnografilor și folcloriștilor *graiurile* vor fi mai semnificativ prezente, ca o componentă de bază a patrimoniului

https://biblioteca-digitala.ro

cultural popular, ca expresia cea mai fidelă a creativității unei etnii și a identității culturale a comunităților dispersate într-un anumit peisaj de geografie fizică și umană. Chiar primul lexem al titlului studiului nostru descinde din următoarea reflecție a lui Mircea Eliade: „L'insignifiant me semble l'antihumain par excellence. Être homme, c'est l'inventer, la projeter, la réinventer" [3]

Ideea lui Mircea Eliade este cu atît mai actuală și incitatoare la o „convertire" a spiritului științific în sensul căutării, descifrării semnificației fenomenelor și faptelor în domeniul culturii populare românești, cu cît dispunem, astăzi, printr-o activitate generoasă de teren a mai multor generații de dialectologi, folcloriști și etnografi, de *colecții* și *arhive* de materiale și documente *unice*, prin bogăție și varietate, pentru care sîntem, pe drept cuvînt, invidiați de cercetători ai altor culturi, mai apropiate sau mai depărtate geografic.

Dar *reflecția aprofundată* asupra acestor *colecții* și *arhive*, asupra datelor pe care le-au înregistrat, este departe de a fi satisfăcătoare.

Poate că este momentul ca Academia, care și-a făcut, cîndva, un titlu de glorie din lansarea și publicarea unor *colecții de documente și materiale*, să-și asume răspunderea unor inițiative temeinice, bine organizate, în vederea realizării unor serii de sinteze și lucrări fundamentale, în baza vastului material de care dispunem astăzi.

Ne referim, în cele ce urmează, la semnificații *etnolingvistice* (ale unor denumiri de plante), întrucît această direcție de cercetare, *etnolingvistica*, își propune să studieze, pe de o parte, cultura unei anumite comunități prin intermediul limbii și, pe de altă parte, mesajul lingvistic în contextul său cultural [4], ceea ce concordă cu ideile menționate mai sus, asigurînd și cadrul metodologic și tehnic al demersului nostru.

Am parcurs, în vederea realizării acestui studiu, lista celor vreo 3 600 de numiri referitoare la 1 600 de specii, din lucrarea lui Zach. C. Panțu, *Plantele cunoscute de poporul român* [5].

Examinarea acestora ne-a condus la degajarea unor *categorii* de semnificații, prin care denumirile de plante participă la dinamica și specificul limbii române, în general, aducînd, totodată, argumente și lumini noi în descifrarea istoriei formării limbii și a poporului român.

Și cum s-ar putea altfel, fără această implicare a plantelor în viața *limbii*, cînd ele însele dispun de o *limbă* a lor — ca și animalele: „În Bucovina se crede că florile și toate buruienile vorbesc, cînd te duci pe cîmp; e așa de frumos cine le știe limba!... Una zice: îs bună de dragoste, alta: îs bună de noroc, alta: îs bună de boli... Numai trebuie să pricepi limba lor!" [6].

Este adevărat că prin înțelegerea graiului dobitoacelor, păsărilor, florilor — ne ajută în acest scop *iarba fiarelor* sau *feriga!* —, „devii — potrivit credinței populare — năzdrăvan" [7].

Să ne asumăm și acest risc — față de atîtea riscuri cu care e presărată calea științei — și să încercăm să înțelegem mesajul pe care ni-l comunică denumirile populare ale unor plante pe care le regăsim pe pămîntul românesc.

SEMNIFICAȚII ISTORICE

Straturile etimologice de bază ale limbii române, în consonanță cu procesul constituirii și desăvîrșirii sistemului ei, sînt bine reprezentate și în terminologia plantelor.

De la *bradul* din vîrful munților, moștenit din substratul traco-daco-getic, coborînd spre deal, ajungem la *arțarul*, *carpenul*, *frasinul*, *mesteacănul*, *ulmul* — latinești apoi la *stejarul* slav, constituindu-se, toți acești copaci, în *păduri* și *codri*: apoi, la cîmpie, în lunci și pe malul apelor, la *salcia* și *plopul* latinești, la *salcîmul* turcesc, coexistînd, în părțile sudice, transilvănene, cu maghiarul *acaț*, sau în Banat cu *băgrînul* slav.

Profunzimile (substratul) au devenit, printr-o ingenioasă convertire, *înălțimi*, de unde, privind la vale, remarcăm *fondul solid* latinesc, în *regiuni colinare* mai ales, de unde populația românească putea privi spre *munte* și putea supraveghea *cîmpia*, fond căruia, spre margini, i se adaugă cele cîteva elemente *(slave, maghiare, turcești)*, reprezentînd etnii cu care am venit în contact, în diferite „stiluri", de-a lungul istoriei.

Cînd remarcăm că o dispunere, o configurație asemănătoare arată numirile unor *riuri*, care spre vale sînt denumite cu termeni slavi sau maghiari — căci numai acolo au putut pătrunde populațiile respective —, în timp ce spre munte, spre izvoare, păstrează denumiri latinești *(Repedea — Bistra)*, căci acolo s-au retras românii, într-un gest suprem, tragic, uneori, precum Decebal, de apărare — aromînii spun: *casa noastră-i muntele*, iar dacoromînii: *codrul, frate cu românul* — și cînd constatăm o anumită tipologie și așezare a satelor românești, mai retrase și răsfirate pe pantele munților și colinelor, în comparație cu satele aglomerate, geometriee ale unor populații de altă origine (maghiară, germană) numai spre cîmpie, sîntem constrînși (!) să constatăm că „tout se tient", în înfățișarea unitară și exemplară a formării limbii și a poporului român.

Aceste plante — *copaci*, în exemplul evocat de noi, dar situația este asemănătoare dacă ne referim la *pomi fructiferi*, la *ierburi* și *flori* etc. — sînt acroșate de un anumit peisaj

https://biblioteca-digitala.ro

geografic, pe care îl u m a n i z e a z ă și-l e t n i c i z e a z ă prin denumirile lor specific românești, care se constituie, alături de n u m e l e d e a n i m a l e, de t o p o n i m i e și a n t r o p o n i m i e, în emblemă a pământului românesc.

Să remarcăm, în fine, că nu este întîmplător să aflăm denumiri de plante, ierburi mai ales, cu referire la anumite etnii cu care am fost în contact de-a lungul timpului: *(iarba) sasului, ungurului, turcului, muscălească* și, niciodată, pare-se, cu referire la *român:* cînd te afli în țara ta dintotdeauna, cînd „...*tot* ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul" (Eminescu) îți aparține, din moși-strămoși, nu ai nevoie să marchezi în mod special posesiunea asupra unor anumite plante care-ți populează țara (în sensul etimologic și actual).

SEMNIFICAȚII SOCIALE, UMANE

Am menționa, aici, mai întîi, rolul pe care o serie de plante îl joacă în incitarea dragostei și în realizarea căsniciei: *năvalnicul*, care „face să năvălească băieții asupra fetei care poartă planta respectivă în sîn", și mai ales *mătrăguna*, căreia Mircea Eliade i-a consacrat excelente studii[8].

Apoi, am menționa o serie de plante cu referire la *clase* și *categorii sociale: boier, împărat, crăiesc, domnesc, călugărești, reginei, popei* etc.

Un loc aparte îl ocupă, fără îndoială, *iarba fiarelor*[9] sau *iarba tîlharului*, care intervenea salvator în atîtea „istorii" cu *tîlhari* și *haiduci*.

SEMNIFICAȚII ECONOMICE

Originea (etimologia) denumirilor de *copaci* (vezi mai sus) și *pomi fructiferi (meri, peri, pruni, cireși, nuci), de viță de vie*, de *cereale (grîu, porumb, orz, floarea soarelui)*, de *legume (ridiche, ceapă, usturoi, varză* etc.), frecvența lor și aria de răspîndire a termenilor corespunzători care denumesc aceste *realii* „vorbesc", alături de termeni referitori la cele două ocupații de bază: *agricultura* și *păstoritul*, despre îndeletnicirile românilor și despre sursele de existență zilnică.

Cînepa și *inul* (alături de *lînă*) reprezintă materia în care s-a remarcat, cu atîta inventivitate, creativitatea româncelor, prin *portul, covoarele, ștergarele*, țesute sau lucrate de mînă, într-un cuvînt prin una din componentele cele mai reprezentative și specifice românești, ale *artei noastre populare*.

Duzii (aguzii) au asigurat creșterea viermilor de mătase (din care s-au iscat iile și maramele românești), *rotnița-mătăcina* a contribuit la prosperitatea stupinelor etc.

SEMNIFICAȚII PENTRU OBICEIURI, CREDINȚE ȘI SĂRBĂTORI

O salbă de denumiri marchează un anumit raport, direct sau mai îndepărtat, cu obiceiuri, credințe și sărbători: *drăgaica* și *dumitrițele, pana zburătorului, praful strigoilor, coada zmeului, de-dinsele, părul zînelor*.

SEMNIFICAȚII MEDICALE

Etnomedicina românească oferă numeroase exemple, în care anumite plante intervin decisiv în lecuirea și întremarea bolnavilor.

Aiul este cel mai de temut antidemoniac, *buruiana de dalac* înfricoșează boala respectivă, *iarba rîndunelii* și aromânescul *alîndurișe* redau vederea puilor ei, aromânescul *frîndză di nipîrtică* lecuiește șopîrlele rănite de șerpi, *mătrăguna* alungă orice boală.

Este interesant de consemnat că forța plantei vindecătoare este invocată prin formule de incantație, ba, mai mult, se inversează ceremonialul tradițional al primirii oaspeților cu „pîine și sare" căci, în cazul solicitării *mătrăgunei*, se merge cu *pîine și sare* (și chiar cu *vin*) în pădure unde crește planta și se pun în locul rămas liber, ca ofrandă, ca o răsplată.

SEMNIFICAȚII DE CREATIVITATE LINGVISTICĂ

Trecerea în revistă a seriilor de sensuri metaforice sau de metafore propriu-zise înscrise sub diverse cuvinte-titlu este mai mult decît edificatoare: *burete, bureți:* crăiesc, domnesc; *creț*, țăpoși, usturoși, puturoși, flocoși, pipărat, pucios, acru, dulce, bălos, iute, lăptos; de bubă, de casă, de prund, de conopidă, de iască, de mac, de soc, de spin, de stejar, de mesteacăn, de rouă; calului, cerbilor, oilor, șerpilor, vacei.

Iarbă: albă, albastră, neagră, roșie; *amară*, aspră, băloasă, bărboasă, deasă, dulce, dulce de munte, ghimpoasă; *bălței*, cîmpului, codrului, de mare, de piatră, drumurilor; *asi-*

https://biblioteca-digitala.ro

nului, broaștelor, cailor, cînelui, ciutei, cocoșului, de bou sălbatic, de curcă, eretei, găinilor, iepurelui, lupului, mîței, porcului, puricelui, rîndunelii, vulturului, albinelor; *de toate boalele*, de ureche, de vătămătură, degetelor, dintelui, bubei, ciumei, datului și faptului, de dureri, de friguri, de lungori, de negi, orbanț, de rane, de sgaibă, plumînei... chiar și *de strănutat; curălei*, de cositor, de perină; *iarba fiarelor; englezească: fecioarei*, feciorilor; *iute*, lăptoasă, mare, mirositoare, moale, puturoasă, sărată, scăioasă, usturoasă, voinicească; *vrăjitoarei; ovăzului*, părului; *tunului: untului*, vîntului, *tîlharilor*, nebunilor, surzilor; lui *Sf. Ioan*, lui Timofte, lui Tatin; *raiului*, sfîntă.

Buruiană: cînească; de-a bubă, de bubă rea, de ceas rău, de cel ferit, de dalac, de făcut copii, de friguri, de lungoare, de negei, de spulberături.

Floare: broștească, cu două cozi, de paie, mărunțele, frumoase, zînelor, de friguri, de leac, de lungoare, de ochi, fînului, grîului, de brusture amar, de cîmp galbenă, de ceară, de perină, de stea, de vioară, amorului, călugărului, ciumei, ciutei, crucei, cucului, cununei, reginei, șarpelui, zmeului, soarelui, de cîmp, stupilor; suferinței, turcului, untului, văduvilor, vîntului, viorelei, nopții, paștilor... și *floarea florilor!*

O excepție: *alunul* care, deși e utilizat contra mușcăturii de șarpe, pentru alungarea norilor, pentru arderea păduceilor, nu a incitat creația metaforică populară.

Posesiuni și *nuanțe*, *mirosuri* și *înfățișări*, *utilitate* sau *pericol*, totul intră în joc pentru a colora, a face mai expresive aceste fîntîni ale imaginației populare.

SEMNIFICAȚII LINGVISTICE

Denumirile de plante sînt martori, așa cum a rezultat deja din faptele prezentate mai sus, ai participării diferitelor straturi etimologice, ca reflectare a *influențelor culturale* reciproce cu popoarele învecinate, la constituirea lexicului românesc; ele participă la stabilirea *repartiției graiurilor și subdialectelor românești*, constituindu-se, adesea, în *arii lexicale corelative* (2 sau chiar mai mulți termeni): *acaț* — Trans., *bărgrin* — Banat., *dafin* — Olt., *salcîm* — Munt.; *dud* — Munt., *iagud* — Banat, *mur* — Trans.; *pepene verde* — *harbuz* — *lubeniță; ai* — *usturoi*.

Exemplului clasic *porumb* „plantă" — *porumbel* „pasăre", în care distincția semantică se realizează prin derivare, îi adăugăm acum moldovenescul *bostan* „planta cunoscută" — *bostănel* „dovlecel".

Forme și *cuvinte arhaice* (*ai*, ex. clasic) confirmă, și ele, vechimea denumirilor respective, evidențiind continuitatea și permanența elementului românesc pînă la fruntariile cele mai îndepărtate ale țării.

SEMNIFICAȚII POETICE

Frunză verde, cf. și *Flori dalbe*, este, ea singură, un capitol de spiritualitate și simțire românească, constituind leitmotivul atîtor creații poetice (să menționăm că aromînii, ai căror munți, sub influență mediteraneană, nu sînt acoperiți de păduri de foioase, nu utilizează, în genere, această sintagmă la începutul poeziei).

Despre mitul celor doi „frați", de origine socială diferită, *Dafin* și *Afin*, prezent și în basme românești, Hasdeu arăta: „Frați în arheologia latină, frați în mitologia românească, *afin* și *dafin* sînt frați și prin etimologie".

Menționăm și denumiri de remarcabilă rezonanță poetică, cu un acut simbolism fonetic, precum *gherghina*, *măgheran*, *avrămeasă;* în sfîrșit *alior/alion* care nu sînt folosite decît în poezie, în limbajul curent fiind utilizate sinonime (*talpa gîștei* etc.):

Frunzuliță alion
La fîntîna lui Ion
Toate paserile dorm
Numai una n-are somn
Și zboară din pom în pom
Strigînd pe nume „Ion".

Ajunși la capătul acestei sumare, dar sperăm revelatoare excursii în lumea plantelor, vom sublinia, în încheiere, că denumirile acestora susțin, cu asupra de măsură, definiția cuvîntului ca o adevărată „țară a minunilor", ca un „tărîm de basm".

Cercetări viitoare, mai aprofundate, asupra domeniului abordat, în sensul sugestiilor pe care le-am făcut mai sus, vor fi pe deplin răsplătite.

https://biblioteca-digitala.ro

* Comunicare prezentată la *Simpozionul pluridisciplinar de etnobotanică*, organizat la Academia R. S. România, în coordonarea regretatului prof. dr. Nicolae Dunăre.

[1] *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, „Minuit", 1963, p. 28.

[2] Craiova, Ed. „Scrisul Românesc", 1984.

[3] *L'Epreuve du Labyrinthe*, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, „Belfond", 1978, p. 191.

[4] Vezi Jeanine Fribourg, *Vers l'ethnolinguistique*, în „La Linguistique", PUF, vol. 14, 1978, 2, p. 203.

[5] București, 1906.

[6] I.-A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folklor*, 1928, p. 18.

[7] I.-A. Candrea, *op. cit.*, p. 24.

[8] *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Payot, 1970, p. 198.

[9] Vezi studiul citat, *Iarba fiarelor*, fundamental, al lui I.-A. Candrea.

https://biblioteca-digitala.ro

IORDAN DATCU, **Toma Alimoș** (Texte poetice alese). Antologie, prefață și bibliografie de..., București, Editura Minerva, 1986 (Seria „Meșterul Manole") 263 p.

Considerat, de multă vreme și cu deplin temei, alături de *Miorița* și de *Meșterul Manole*, drept una dintre creațiile reprezentative ale epicii versificate populare românești, cîntecul despre Toma Alimoș nu s-a bucurat pînă acum de o cercetare monografică sistematică, deși studii mai vechi și mai noi l-au reținut ca atare, i-au subliniat calitățile artistice și i-au evidențiat unele semnificații.

Pornind tocmai de la această unanimă apreciere a baladei de către scriitori, istorici, filozofi și folcloriști, precum B. P. Hasdeu, M. Eminescu, N. Iorga, P. Caraman, L. Rusu, Ov. Birlea și alții, și valorificînd din plin noile instrumente de lucru pe care cercetarea epicii populare în versuri și le-a dobîndit în vremea din urmă (în primul rînd cuprinzătoarele tipologii realizate de Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*, E. A., 1981 și *Balada familială*, E. A., 1983), folcloristul Iordan Datcu conturează o primă antologie *Toma Alimoș*, însoțită de un amplu studiu introductiv — „O capodoperă a eposului eroic tradițional" (p. 5—49) — adevărată și originală monografie a temei.

Întrucît atît rezumatul oferit de Al. I. Amzulescu, cît și „schema" propusă de Ov. Birlea i se par a nu acoperi întru totul complexitatea variantelor cîntecului, autorul efectuează o „disecție" încă mai minuțioasă a textului, oprindu-se asupra unor componente ale acestuia mai puțin comentate de către antecesori și insistînd pe altele deja relevate, precum „venirea eroului la locul de popas", numele personajului, „așezarea mesei", „nucleul [...] liric al *închinării*", venirea lui Manea, natura conflictului dintre cei doi actanți, acuzațiile aduse lui Toma de către Manea, căldura primirii acestuia din urmă de către primul, comportarea necinstită a lui Manea, „secvența confruntării cu funcțiile ei «luptă, victorie»", „moartea eroică a lui Toma Alimoș", în fine, „dorința de a fi înmormîntat în mijlocul naturii, lîngă ulmi, unde cere calului său să-i sape cu copita o groapă («tainiță»)", sau „testamentul lui Toma".

Analiza amănunțită a fiecărei secvențe constitutive a cîntecului, interpretarea critică a opiniilor diferiților comentatori, raportarea permanentă la totalitatea variantelor baladei cunoscute pînă acum îi permit lui Iordan Datcu să avanseze cîteva ipoteze interesante privind originea și semnificația acestei creații emblematice a folclorului românesc. Astfel, autorul reține, între elementele definitorii, „structurale" ale cîntecului, „mai întîi figura monumentală a lui Toma, personalitatea sa complexă", apoi „consecvența cu care cîntăreții populari subliniază nevinovăția (sau minima vinovăție) a celui agresat într-un mod atît de barbar, atît de violent, cu o violență criminală", precum și „voința, forța și hotărîrea neînfrîntă a lui Toma de a pedepsi fără milă fapta abominabilă", în fine, împrejurarea că „subiectul este structurat pe două entități umane ireductibil antinomice" (cf. și L. Rusu, Al. I. Amzulescu). „Dobîndind aceste certitudini, putem spune — scrie autorul — că nu întîmpinăm rezistențe în receptarea mesajului acestui cîntec, că pentru a-i cunoaște dimensiunile etice reale nu avem nevoie de o anumită arheologie" (p. 46).

În ceea ce privește originea unor motive, cercetătorul opinează, în spiritul unei lecturi intertextuale moderne a cîntecului, că „nucleul cîntecului despre Toma are rădăcini în basmul mitic, în colinde" *(ibidem)*, ca, de altfel, și alte motive, precum locul desfășurării acțiunii („la puțul porumbului"), a cărui sursă, după P. Caraman, „nu trebuie căutată în epica populară în versuri, ci în basme" (p. 47). Cu astfel de argumente sînt respinse unele „obstinate interpretări istorizante, sociologizante", autorul subscriind la o mai veche apreciere a lui Oct. Buhociu din *Le folklore roumain de printemps*, teză de doctorat, Paris, 1957. Acesta, pe urmele lui Mircea Eliade, vorbea despre pierderea istoricității unor eroi de felul lui Mihu Copilul, Corbea, Păunașul Codrilor, Copilaș Roman și Toma Alimoș din cîntecele omonime care cîștigă, în schimb, „o structură mitică", atingînd „o tipologie simbolică și arhaică, «arhetipală»". „Nimic nu ne împiedică să credem — adaugă Iordan Datcu — că această structură mitică au avut-o (cîntecele respective — n.n.) *ab origine*" (p. 48). Sîntem, desigur, aici în fața unei „probleme" cu două soluții, ambele corecte, în funcție de cazul concret, de textul folcloric luat în discuție: istoricizarea mitului sau mitizarea istoriei.

Piesă de rezistență a repertoriului bunilor cîntăreți de balade, *Toma Alimoș* cunoaște o largă răspîndire, fiind atestată în toate marile zone etnofolclorice ale țării, ceea ce îi confirmă, o dată mai mult, caracterul reprezentativ. Iordan Datcu reține în antologia sa, din cele 117 variante cunoscute pînă acum (dintre care 87 înregistrate în bibliografia întocmită

https://biblioteca-digitala.ro

de Al. I. Amzulescu în *Cîntecul epic eroic*, 1981, p. 114—116, alte 30 de variante fiind identificate de antologator în colecții manuscrise, în Arhiva I.C.E.D. sau în arhivele altor institute de cercetări, în colecții locale, regionale apărute mai de curînd), numai 50 de variante, repartizate astfel: 8 din Moldova, 3 din Dobrogea, 14 din Muntenia, 13 din Oltenia, 5 din Banat și 7 din Transilvania.

Întocmită cu acribie de filolog și rigoare de cercetător, calități bine știute ale editorului și folcloristului Iordan Datcu (vezi, întru susținerea acestei afirmații, *Bibliografia* amplă, ordonată în patru secțiuni (I. Colecții; II. Publicații; III. Materiale din arhive; IV. Referințe critice), antologia *Toma Alimoș* redă cîntecului dimensiuni și semnificații pe care prezența tradițională a textului în manualele școlare și comentariile marcate adesea de o viziune simplificator sociologizantă începuseră să i le estompeze. Insuficiența unor astfel de opinii fusese întrevăzută încă de mai multă vreme; astfel, poetul Mihai Beniuc, care prefațează, în 1973, o antologie de cîntece haiducești publicată tot în Seria „Meșterul Manole" a Editurii Minerva, sub titlul *Toma Alimoș*, își manifestă îndoiala în legătură cu apartenența textelor antologate la categoria respectivă („Mă refer la aceste balade numite *propriu sau impropriu* (subl. n. N.C.) haiducești ori poate antifeudale..."). La fel, Sabina Ispas, în studiul *O nouă interpretare a unui text de cîntec povestitor:* Toma Alimoș (I), în REF, tomul 31, 1986, nr. 1, p. 21—31; (II), idem, nr. 2, p. 113—119, afirmă vechimea „nucleului narativ al cîntecului", considerîndu-l „un exemplu tipic de polivalență semantică încifrată într-un nucleu narativ specific".

Prin contribuția teoretică a lui Iordan Datcu, susținută de argumentul infailibil al cel 50 de texte cuprinse în antologie, se restituie poemului trăsătura lui esențială, care îi asigură perenitatea și îi conferă valoarea: aceea de a fi foarte vechi și totuși mereu nou, deschis interpretărilor celor mai îndrăznețe, care pot fi și adevărate în măsura în care țin seama de apartenența lui la această „formă particulară de creație", de artă, care este folclorul, literatura populară.

Nicolae Constantinescu

GHIZELA SULIȚEANU, **Cîntecul de leagăn.** Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1986, 909 p.

Reprezentînd rodul a aproximativ douăzecișicinci de ani de studiere practică a subiectului în realitatea folclorică, de observări și acumulări teoretice speciale ori cotangente, anunțată în mai multe rînduri în lucrările din ultimul deceniu ale autoarei, monografia Ghizelei Sulițeanu — *Cîntecul de leagăn* — a văzut, în sfîrșit, anul trecut, lumina tiparului. Autoarea, cercetătoare a cărei fecundă activitate este unanim cunoscută în cercul specialiștilor folcloriști și ale cărei contribuții au intrat în circulația etnomuzicologiei internaționale, a finalizat, deci, o investigație dintre cele mai anevoioase și, totodată, generoase. Numim astfel investigația sa pe urmele cîntecului de leagăn în primul rînd pentru că reprezintă o cercetare în cea mai mare parte — și cu deosebire în „partea" care aparține sectorului muzical — lipsită de antecedente de suficientă rigoare, întindere și complexitate. Autoarea a făcut, deci o adevărată muncă de pionierat, începînd de la identificarea și definirea completă a genului de la metodologia și atitudinea în fața culegerii pieselor din terenul folcloric, și pînă la comentarea, cercetarea analitică și teoretizarea tuturor particularităților ce intră în teritoriul exegeticii. În altă ordine de idei, investigația sa și opera monografică rezultată sînt remarcabile prin temeritatea lor. Este vorba de acea temeritate care a caracterizat dintotdeauna activitatea cercetătoarei și grație căreia această activitate a străbătut și defrișat potecile uitate ori nedezvăluite ale etnomuzicologiei, în virtutea căreia a căutat și reușit întotdeauna să descopere și elucideze pete albe, fenomene subtile și nebăgate în seamă pînă atunci, subiecte și metodologii neatinse, depunînd o rîvnă creatoare și nu continuînd servil sau crescînd în umbra și de pe urma vreunor idei nepersonale ori nerefondate original. Studiind prezenta lucrare ne dăm seama abia acum de amploarea și specificitatea cu totul deosebită a problematicii pe care o ridică genul cîntecului de leagăn și pentru a cărui abordare și tratare ne pare cît se poate de nimerit ca tocmai Ghizela Sulițeanu, adică un cercetător lipsit de inhibiții teoretice și dăruit cu organ teoretic, să se fi preocupat. *Cîntecul de leagăn* reprezintă o lucrare nodală în opera științifică a autoarei, locul în care se exercită și se verifică mai toate ideile pe care ea le-a adus în arena cuprinderilor etnomuzicologiei. În al doilea rînd, monumentala monografie ne relevă o investigație apreciabilă și datorită consecvenței cu care a fost condusă și urmărită de-a lungul anilor, cu toate că autoarea a cuprins în acești ani

https://biblioteca-digitala.ro

o sferă extrem de largă de preocupări științifice (a se vedea doar lista celor 42 de titluri de autor menționate în bibliografia finală a lucrării discutate). Și, în fine, a treia oară, avem în față o lucrare notabilă grație volumului de muncă, modului și calității tratării științifice a subiectului.

Monografia cuprinde un corpus de 478 de melodii și 441 de texte (p. 260—625, 660—883), tabele cu formule metrico-ritmice, melodice, structuri sonore și sintagme poetice tipizate, tabele și indexuri tipologice, glosare, indice tematic și morfostructural pentru texte, catalogul alfabetic al subiecților informatori, un chestionar orientativ și minimal de anchetă, bibliografie și rezumat în limba engleză; toate, precedate de un amplu și consistent studiu introductiv (p. 5—217). Una din calitățile acestui studiu este sensibila deschidere în cîmpul teoretic, de la domeniul metodologic pînă la acela terminologic al etnomuzicologiei, deschidere făcută cu probitate și obiectivitate. Contribuția personală a autoarei la definirea și teoretizarea genului și la rezolvarea științifică a problemei ridicate de cîntecul de leagăn este demnă de o atenție specială. Datorită priorității — în cea mai mare și aleasă parte — absolute în plan mondial, studiul Ghizelei Sulițeanu va trebui să intre în atenția tuturor cercetătorilor în domeniul folcloristicii. Lingvistica și filologia, etnopsihologia și etnomuzicologia, de fapt toate științele de aplicație asupra fenomenului folcloric și gîndirii populare ar putea face observații și ar putea trage concluzii de pe urma cîntecului de leagăn — genul de cea mai clară funcționalitate psihosocială și culturală, de cel mai elocvent sincretism. Noi însă vom puncta doar cîteva din momentele și elementele atinse de studiul Ghizelei Sulițeanu și pe care le vedem mai generoase și obligatorii pentru un dialog teoretic. Adeseori, pentru a reliefa specificul, complexitatea și noutatea problematicii pe care o ridică subiectul în cauză, cît și pentru a-i defini genului cîmpul propriu de relevanță și conexiune, autoarea studiului procedează la regîndirea și reconstituirea sau respecializarea unor aspecte, metode, viziuni și concepte. Iată de ce credem că este util ca să ne oprim asupra cîtorva din aceste momente și situații.

O cunoaștere autentică a cîntecului de leagăn nu fusese posibilă pînă acum trei decenii datorită nivelului scăzut al tehnicii de înregistrare mecanică, precum și limitării preocupărilor de culegere la teren. Cînd toate aceste piedici au fost înlăturate, s-a văzut că funcționalitatea care-i corespunde și pe care o deservește cîntecul de leagăn determină un complex de manifestare sincretică în care interpretarea efectiv muzicală reprezintă doar o indisociabilă parte. Ghizela Sulițeanu ia în considerare, de aceea, absolut toate fenomenele sonore, toate elementele fonante și lexemice, poetice sau prozodice care se manifestă în folclor cu prilejul operației de adormire a copilului. Ea extinde, prin urmare, însăși definiția cîntecului de leagăn, în ultimă instanță, extinde modul nostru de a înțelege noțiunea de *cîntec* atunci cînd el este expresia și rezultatul unei funcționalități speciale, nemediate, care îl presupune și generează. Conținutul ba, chiar mai mult, forma specifică — ridicată de autoare la rangul de *sistem* —, vor fi definite de întregul arsenal al unui discurs improvizatoric alcătuit din interludii muzicalizate, fragmente de proză rostită, scandări, *sprachgesang* și firave melopeizări ale onomatopeelor și formulelor eufonice. În acest complex vocal, autoarea întreprinde identificarea specificității, legităților și tipologiilor muzical-poetice proprii genului, treptele și etapele de evoluție imprejurul unor structuri sonore arhetipale, principiul morfologic celular și celular-motivic avînd la bază piciorul metric bisilabic și pulsația unui „timp ritmic primar". Ghizela Sulițeanu folosește foarte eficient expresia *cîntec „de fiecare zi"* pentru ceea ce, îndeobște, se definea drept „cîntec propriu-zis" sau „neocazional". Expresia autoarei ne relevă însă mai clar, prin contrast, distincția între repertoriul străin unei funcționalități lucrative și acela deplin pragmatic căruia îi aparține cîntecul de leagăn. Pentru asemenea categorii nespecifice, mai exact neoriginare, negenuine, dar integrate și adaptate la funcția specifică cîntecului de leagăn, autoarea lansează designența „ca la leagăn"; numărul acestora se ridică la aproape jumătate din totalul pieselor incluse în corpus.

Cadența finală specifică pentru cîntecul de leagăn este realizată printr-un motiv melodic special, denumit *motivul „finalei repetate"*. Ceea ce se numea drept *formă cu unul, două sau trei rînduri melodice* — A, AB, ABC (Bartók, Brăiloiu) —, ori *formă de „tip" primar, binar sau ternar* (Comișel), aici, pentru a rămîne în cîmpul specific determinat de structura liberă și deschisă, nestrofică a arhitecturii, ca și în acela al alcătuirii celular-motivice corespunzătoare bisilabului, este denumit drept *structură* și *subsistem uni, bi sau tri propozițional*. Cu o lejeră disponibilitate și cu o maximă maleabilitate este utilizat conceptul de *sistem* — chiar dacă el nu cuprinde accepțiunea unei rigori și legități imuabile, pe care i-o impusese Brăiloiu. Demonstrată este în cadrul cîntecului de leagăn prezența pulsației fundamentale de origine kinestezo-motorie a *timpului ritmic primar* — element ce venea încă acum aproape două decenii (v. și studiul *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor. Contribuția psihologiei în studierea folclorului comparat*, în REF 3/1968, p. 211—277) să reconsidere un criteriu fundamental în cunoașterea și interpretarea metro-ritmicii copilărești, demonstrînd pătrimea ca unitate fundamentală divizibilă și nu (cf. Brăiloiu) optimea. În cadrul cîntecului de leagăn acest *timp ritmic primar* — unitate fundamentală percepută și redată în baza unui stereotip dina-

https://biblioteca-digitala.ro

mic, psihofiziologic — este reprezentabil cu ajutorul pătrimii cu punct. Autoarea demonstrează existența *sistemului tetrasilabic* de versificație drept un sistem autonom și specific genului.

Cea mai delicată și dificilă problemă a analizei genului: tipologia elementelor muzicale, este realizată de autoare pe criterii sintetice, eșalonînd (în interiorul a 122 de mari tipuri) contururi, stileme melodice și structuri sonore afiliate și progresiv îndepărtate față de unele nuclee arhetipale (32 la număr). Clasificarea muzicală ia însă în considerare întregul sincretism muzical-poetic, de aceea, înăuntrul tipurilor, subtipurilor, claselor și categoriilor sonore sistemice se înregistrează — pentru piesele catalogate — numeroase întrepătrunderi ori clare apartenențe ale unor piese la alte tipuri și arhetipuri în afara celor la care sînt numerotate și compartimentate. Însă apartenența lor la *structura poetică* mai frecventă în clasa muzicală respectivă atrage și justifică opțiunea autoarei pentru a le subordona totuși unei structuri muzicale dominante pentru caracterul și morfologia variantelor piesei. Este aci un inevitabil compromis făcut înaintea proprietății textului poetic de a hotărî categoria de înregimentare a unei piese, cu consecințe asupra judecării textului muzical căruia i se declină independența categorială. Dar faptul acesta — de înțeles — este făcut în favoarea și în virtutea unei premise totuși generoase și al unui ideal științific, încercînd să răspundă nevoii de corelare și implicare egală a celor două elemente compoziționale în operația spinoasă de clasificare.

Observînd că onomatopeea și formula bisilabică a apelului sau îndemnului la adormire sînt suficiente pentru a realiza și susține funcția cîntecului de leagăn, că acestea sînt preponderente și fundamentale genului, Ghizela Sulițeanu ne propune o înțelegere mult mai largă a termenului de *text* în cîntecul de leagăn. Orice clasificare și tipologizare pornește, prin urmare, luîndu-le pe acestea în considerare mai întîi și avînd în vedere augmentarea calitativă și cantitativă a fondului lexical, deci îndepărtarea de la formele primare, elementare ale fondului și modalității genuine. Structura și morfologia textului, la fel ca a melodiei, sînt variabile și improvizatorice; de aceea autoarea nici nu încearcă o eventuală schemă. Foarte util ne apare inventarul aplicat sintagmelor de text poetic și catalogarea parametrilor tematici, ideatici, structurali și conținutistici în cadrul a 24 de clase etajate după gradul de autenticitate și complexitate materială (p. 635—657). Cu toate că în tipologia aceasta se suprapun și se amestecă conținutul și referința unor puncte ca de exemplu clasa *D* („Îndemn—chemare la dormit"), *G* („Alinare și îndrumare la adormire"), *I* („Motive privind culcarea și trezirea") și *K* („Diferite alte acțiuni și situații în legătură cu adormirea copilului"), distincția între ele constă în realizarea lor prin intermediul unui lexic mai sărac ori, progresiv, mai bogat poetic.

Prin prisma investigației Ghizelei Sulițeanu, cîntecul de leagăn devine capabil să înscrie o pagină în istoria muzicii: prima. Intenția unei asemenea relevări și revendicări este evidentă atunci cînd el ne este demonstrat ca simptomatic pentru un „fond primar general uman" și doveditor pentru „anume stadii originare ale formării limbajului muzical" (p. 150); și încă, atunci cînd repertoriul său lexematic fundamental, caracteristic și propriu, aflat la baza elaborării premuzicale și lingvistice, se pretinde unui străvechi fond indo-european (v. p. 43—46), cînd tipologia caracteristică a structurilor sale sonore, ritmica și motivica celulară a melodiei sau inflexiunile melopeizate ale vocii purtate la granița dintre vorbire și cîntare, expresia onomatopeică, de prelimbaj, îi dovedesc cîntecului de leagăn valența, sursa „nativă", psihofiziologică primordial umană (v. p. 11—15), și din moment ce contururile sale melodice (descendente, bazate pe secunda mică și terța mare) trădează înrudiri, o sursă și etapă comune în geneza celor mai arhaice genuri și forme, precum acelea ale bocetului și repertoriului copilăresc (v. p. 79—91, 150, 210—211 ș.a.).

Concluziile care se pot extrage deci de pe urma antologiei recente pot fi multiple și variate. La proporțiile sale fiind în literatura de specialitate o lucrare unică, *Cîntecul de leagăn* are meritul de excepție de a ne aduce în atenție, pentru prima oară într-un mod atît de complex, bine demonstrat și ilustrat, problematica unui gen aparte al folclorului nostru, capabil de a dezvălui și ilumina extrem de multe ramificații și consecințe semnificative. Teoretizat abia acum, cîntecul de leagăn vine să îmbogățească întreaga noastră — am putea spune — viziune, concepție și cunoaștere (științifică) asupra ansamblului folclorului muzical.

Poate că anumite aspecte, principii sau elemente (precum larghețea terminologiei clasice, specializarea și afirmarea unor termeni, formule, principii noi, evoluționismul care ierarhizează și stratifică faptele în mod liniar, de la simplu la complex ș.a.), care fac de altfel originalitatea și noutatea aportului exegetic al autoarei, ar putea fi în chip diferit receptate și cumpănite în evaluarea altor cercetări și cercetători, ar putea fi aflate și judecate ca avînd grade deosebite de optimitate în cadrul altor opțiuni teoretice și demersuri. Dar toate acestea apar omogene și solidare în cadrul gîndirii și investigației cercetătoarei noastre, care și-a consolidat o poziție și o viziune proprie înaintea obiectului etnomuzicologiei și a subiectelor de abordare. Oricum, *Cîntecul de leagăn* este un prilej ce ne dezvăluie etnomuzicologia ca pe o știință capabilă de noi deschideri și surprize teoretice. Prezentul volum ne pare o nouă invitație la un dialog și la o reverificare a premiselor, metodelor, concepțiilor și stilisticii analitice pe care, ca de fiecare dată, cu fiecare studiu adică, Ghizela Sulițeanu ne-o face. Așa cum

https://biblioteca-digitala.ro

cercetătoarea precizează, se pare că etnomuzicologia încă nu și-a atins „clasicismul" ori că, poate mai exact spus, acesta nu și-a epuizat și încheiat vremea și fondul.

Marin Marian

C. RĂDULESCU-CODIN, **Literatură populară, I. Cîntece și descîntece ale poporului.** Cu 50 arii populare. Ediție critică de Ioan Șerb și Florica Șerb. Studiu introductiv de Dan Simonescu. Ediții critice de folclor, București, Editura Minerva, 1986, XXXV + 668 p.

După un secol și jumătate (dacă luăm ca reper *Cîntări și strigături* ..., de Nicolae Pauleti, realizată în anul 1838) de adunare mai sistematică a folclorului românesc, de alcătuire a unor culegeri mai ample și mai unitare, tipărirea — în ultimele decenii — a unor colecții inedite ne face în continuare bune surprize, în sensul că ni se înfățișează mai concludent anumite zone ale culturii populare, că mai apar încă noi tipuri de cîntece ori variante mai bine rotunjite ale lor (neconsemnate de cataloage și bibliografii), că, implicit, se îmbogățește cu noi trăsături imaginea ce ne-am făcut-o despre realizatorii unor asemenea culegeri. Celor care, eventual, văd în tipărirea folclorului un act de repetitivitate, o manifestare a obișnuitului, apariția unei importante și masive colecții (realizată între anii 1896 și 1913, cu deosebire în fostele județe Muscel și Dîmbovița) a lui C. Rădulescu-Codin (1875—1926), colecție care a rămas în manuscris timp de peste șapte decenii, are darul de a le zdruncina serios părerea. Ampla culegere — alcătuită din cîntece bătrînești (ordonate după clasificarea lui G. Dem. Teodorescu și însumînd 72 subiecte în 159 de variante), cîntece de dragoste (279), voinicești (81), de înstrăinare, jale, mustrare, blesteme (156), cîntece de cătănie (71), satirice (32), cîntece de nuntă (15), colinde, „urete" (urări), plugușor (29), strigături (119), descîntece (74 tipuri în 256 de variante) — nu se orînduiește, în cadrul operei folcloristului muscelean, ca un titlu oarecare, ci ca unul de prim rang, fiind în mod cert cea mai însemnată colecție de cîntece epice (secțiunea ei cea mai amplă și mai valoroasă) a sa și, tot atît de cert cea mai reprezentativă colecție de cîntece povestitoare din Muscel. Condiții istorice neprielnice n-au îngăduit apariția lucrării în timpul vieții realizatorului ei: datorită izbucnirii primului război mondial Academia Română s-a văzut, timp de șapte ani, pusă în imposibilitatea de a mai continua tipărirea celebrei colecții „Din viața poporului român", în care îi apăruseră și lui C. Rădulescu-Codin trei lucrări.

Folcloristul și etnograful C. Rădulescu-Codin a atras atenția prin opera sa (lirică populară diversă, povești, legende, tradiții, amintiri istorice, snoave, pilde, cîntece bătrînești, obiceiuri, credințe ș.a.) unor cărturari de seamă ai epocii care, în genere, au făcut aprecieri pozitive cu privire la variatele aspecte ale laborioasei activități a folcloristului învățător. Ioan Bianu i-a făcut raport de recomandare pentru tipărire la lucrarea *Comorile poporului*, Andrei Bîrseanu la lucrările *Legende, tradiții și amintiri istorice* și *Îngerul românului*, Vasile Bogrea a recenzat *Muscelul nostru* (I) și *Dragoslavele*, Ov. Densusianu *O seamă de cuvinte din Muscel*, N. Iorga *Muscelul nostru* și *Dragoslavele*, G. Coșbuc i-a prefațat volumul *Din Muscel*, iar G. Weigand volumul *O seamă de cuvinte din Muscel*. Cercetătorul muscelean era într-atît de cunoscut și apreciat în epocă încît i-au fost tipărite două titluri în cunoscuta colecție „Biblioteca pentru toți". Ceea ce nu înseamnă că totul a mers foarte lin, că necondiționat a fost lăudat și sprijinit. Era de datoria autorului studiului introductiv să semnaleze și aceste neîmpliniri. Astfel, pentru două lucrări prezentate Academiei Române spre premiere, *Dăfți, snoave și povești* (Craiova, 1904, în colaborare cu Șt. St. Tuțescu) și *Teatru sătesc* (Cîmpulung, 1904, în colaborare cu C. Popescu și Șt. St. Tuțescu), S. Fl. Marian a făcut rapoarte nefavorabile. Nici modul cum a tratat colecționarul textele populare n-a întrunit doar laude. Ne amintim că Petru Caraman în studiul *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare a românilor*, partea a doua (1933), spunea despre o variantă a baladei *Gerul*, din colecția lui Codin, *Din Muscel*, mai precis despre finalul baladei, următoarele: „Ultimele 19 versuri ale baladei sunt, evident, fabricate de Rădulescu-Codin, care avînd nevoie să dea un deznodămînt cîntecului — probabil că-l va fi auzit în stare lacunară sau poate așa cum l-a auzit nu-i va fi plăcut! — i l-a plăsmuit el pe de-a-ntregul. Aceasta se poate vedea lesne atît din versurile nepopulare — n-au popular decît ritmul — cît și din cuprinsul lor. De aceea eliminăm acest deznodămînt din cercetarea noastră" (*Anuarul Arhivei de folclor*, II, p. 60). Nu rezultă din această consemnare a noastră că-l suspectăm pe Codin de asemenea practici

https://biblioteca-digitala.ro

și-n colecția de acum; vrem să spunem doar că este de preferat taxării encomiastice („colecție fundamentală", „operă monumentală" — formule uzitate și de autorul studiului și de editori) un examen lucid, o evaluare atentă, *din interior*, ce ar trebui s-o întreprindă Ioan Șerb într-unul din volumele viitoare.

Mai mult decît în lucrările sale edite, C. Rădulescu-Codin se apropie, în colecția rămasă în manuscris, de exigențe ale cercetării moderne a creației populare, cu deosebire prin atenția acordată culegerii mai multor variante ale unui cîntec, aspect chiar teoretizat într-un loc („s-au trecut atîtea variante pentru a se vedea cum — la depărtări nu prea mari — cîntecul variază și ca formă, avînd diferite expresii și cuvinte dialectale de mare însemnătate, cît și ca fond"), apoi prin racordarea unor creații poetice la vechi credințe (ca în cazul cîntecului *Manole*), prin trimiterea la variante din alte colecții (autorul a avut în vedere 25 de colecții de seamă), prin cercetarea sistematică a repertoriului unor rapsozi celebri pe meleagurile lor (Marin Colțatu și Gh. Enache din Gemenea, Ioniță Z. Manea din Beleți, Neculai Gh. Zavragiu din Vulturești), prin colaborarea cu o profesoară de muzică, Filofteia Popescu, absolventă a Conservatorului din București, care semnează transcrierea celor 50 de „arii populare" ce se reproduc la sfîrșitul volumului (Rădulescu-Codin vorbea, într-o scrisoare din 25 noiembrie 1925, către I. Bianu, despre „peste 100 cîntece puse pe note"). Sînt, fără îndoială, calități care situează acest volum între cele mai interesante apărute în ultimele decenii.

Prin editarea acestei colecții (alte două volume vor cuprinde reeditarea celor mai semnificative lucrări tipărite de Codin) Ioan Șerb, editor cu îndelungată activitate, adaugă un nou titlu la bibliografia sa, în care sînt de amintit: *Flori alese din poezia populară* (1960; ed. a doua, 1967); *Tinerețe fără bătrînețe. Basme populare românești* (1961); *Folclor din Țara Zarandului* (1962); *Antologia basmului „cult"* (I—II, 1968); *Horea și Iancu în cîntecele poporului* (1973) (în colaborare); două volume din ediția Romulus Vuia și patru volume din ediția Ovid Densusianu.

Studiul introductiv este semnat de Dan Simonescu, cercetător reputat al literaturii românești medievale și bibliolog, cu unele contribuții și în domeniul folcloristicii. Un aport al său în această direcție este tocmai introducerea la volumul ce-l comentăm, studiu care a apărut mai întîi în „Revista de folclor" (1956). Autorul tipărise un articol despre Codin, de mai mici dimensiuni, încă din anul 1927 (în „Șezătoarea", Fălticeni). Studiul de acum este în mod cert cea mai bogată sursă de informații despre folcloristul și revizorul școlar muscelean, cunoscut în mod direct, în ultimii ani de viață ai acestuia (1922—1926), de către evocatorul lui de acum. Cu tot efortul autorului de a-și aduce cît de cît la zi studiul publicat în urmă cu trei decenii, acesta se resimte de o optică rămasă la un stadiu întrucîtva depășit, cu alte cuvinte *datează*. Colecția de acum a lui Codin nu este apreciată pe fondul operei în-regi a acestuia, nu se ia în discuție, în măsura cuvenită, lucrarea ce se editează, autorul nu-și raportează opiniile la acelea exprimate, în ultimele decenii, despre subiectul în cauză de o serie de specialiști. Bibliografia critică este și ea, implicit, lacunară. Ar mai fi putut să figureze următoarele: *Almanahul învățătorilor și învățătoarelor din România* (Focșani, 1904); recenzia, deja amintită de noi, a lui Ov. Densusianu, la *Muscelul nostru*, din „Grai și suflet", I, 1923—1924, p. 357—358; Artur Gorovei, *Învățători folcloriști*, 1940; Ion Cruceană, *Momente și figuri argeșene*, Pitești, 1980, p. 162—164. Lipsesc, de asemenea, din bibliografie o serie de lucrări contemporane, citate de altfel de Ioan Șerb în capitolul de comentarii: Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, 1968; Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii române*, 1974; Marieta Croicu și Petre Croicu, *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. IV, 1978.

Nu credem că a fost fericită amînarea glosarului pentru un volum ce va urma, soluție cu atît mai de neexplicat cu cît Codin întocmise lista de cuvinte rare chiar pentru această colecție.

Îngrijitorii ediției au păstrat individualitatea colecției, inclusiv clasificarea pentru care a optat Codin, clasificare pe care Dan Simonescu o socotește „rațională" (p. XI), însă față de care editorii, deși o respectă, iau distanță critică știind că „astăzi s-au impus clasificări științifice mai corespunzătoare realității folclorice, care pun mai bine în lumină funcționalitatea și valoarea estetică a folclorului". Că ordonarea adoptată de Rădulescu-Codin nu este așa de „rațională" este ușor să te convingi examinînd tipurile de cîntece epice catalogate în secțiunea „istorice", unde se întîlnesc *Cîntecul ginerelui*, *Doicin bolnavul*, *Miu Zglombiul* ș.a.

Editorii apreciază că „din colecția *Cîntece și descîntece ale poporului* se poate reconstitui imaginea folclorului poetic general românesc, ponderea și specificul fiind totuși date de poezia populară din nordul Munteniei". Subscriem doar la cea din urmă afirmație, căci nu

https://biblioteca-digitala.ro

poate îngădui formarea unei imagini generale asupra creației populare românești o colecție ce și-a tras, în cea mai mare măsură, substanța din două județe. Ca să fim și mai la obiect ne întrebăm cum poate da seamă asupra întregului relief al cîntecului nostru bătrînesc capitolul din colecția lui Codin, alcătuit doar din 72 de subiecte? Or, se știe, după ultimul catalog întocmit de Al. I. Amzulescu, că genul însumează în spațiul românesc 401 subiecte. Trasînd cu obiectivitate perimetrul colecției, nu-i diminuăm în nici un chip meritele.

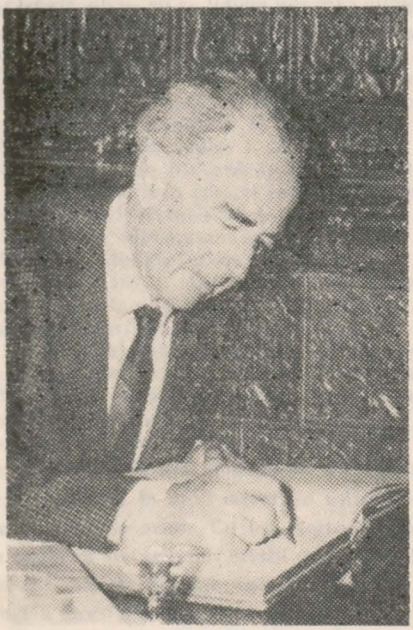
Putem aprecia, în final, trecînd peste o serie de greșeli ce le-am notat pe exemplarul nostru (fără îndoială cele mai multe datorate imprimării, de aceea nici nu le consemnăm pentru a nu umbri cumva o muncă demnă de laudă), că Ioan Șerb și Florica Șerb au restituit una din cele mai importante colecții de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru. La reușită a contribuit și „Arta grafică", tipografia care și-a onorat și de data aceasta buna sa carte de vizită.

Iordan Datcu

https://biblioteca-digitala.ro

SAMUEL BAUD-BOVY

(1906—1986)



Samuel Baud-Bovy la sediul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București
Foto: Marin Ivanciu

Spre finele anului trecut s-a stins din viață Samuel Baud-Bovy.

S-a născut la Geneva în 1906. A studiat cu Paul Dukas, Felix von Weingartner și Hermann Scherchen. Strălucit și multilateral muzician, a prezidat din 1955 Asociația Muzicienilor Elvețieni, iar în 1957 a fost promovat director al Conservatorului de Muzică din Geneva. A fondat Orchestra „Suisse Romande", cu care a dat numeroase concerte, între care și o seamă de prime audiții la Geneva ale operelor lui Igor Strawinsky, Arthur Honegger, ale compozitorilor elvețieni Frank Martin și Henri Gagnebin, precum și ale altora. Între anii 1977 și 1982 a făcut parte din comitetul executiv al lui International Folk Music Council (actualmente International Council for Traditional Music).

Marea pasiune a vieții sale a fost folclorul muzical. A început să culeagă și să studieze muzica populară grecească de la vîrsta de 23 de ani. O bursă a Universității din Geneva (legat al lui Christos Lambriakis-Maunoir), acordată în 1929, i-a îngăduit să petreacă trei ani în Grecia. Cunoscutul elenist Hubert Pernot l-a recomandat soților Melpo și Octave Merlier. Îndeosebi Melpo Merlier, inimoasă și înzestrată cercetătoare a muzicii grecești, conducătoarea Arhivei Muzicale de Folclor de pe lîngă Centrul de Studii din Asia Mică, pe care l-a întemeiat, i-a îndrumat pașii în studierea culturii muzicale elene, a cîntecului popular grecesc și a muzicii bizantine. Vrednica cercetătoare n-a pregetat să-l încurajeze, să-l îndrumeze cu sfaturile și criticile ei, să-i asigure publicarea lucrărilor. Baud-Bovy i-a păstrat, pentru toate acestea, o profundă recunoștință.

Și-a început cercetările „pe teren" în insulele Dodecanezului, într-o vreme în care muzica populară era încă strîns legată de viața de toate zilele. Cele dintîi roade ale culegerilor și studiilor sale sînt impunătoarele volume închinate folclorului muzical din Dodecanez: *Chansons populaires grecques du Dodécanèse*, volumul I apărut la Atena în 1935 și volumul al II-lea, tot acolo, în 1938. Între timp a publicat *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I, Les Textes*, Geneva—Paris, 1935. După război a reluat cercetările de folclor pe pămînt grecesc. În cursul anului 1954 a făcut o

https://biblioteca-digitala.ro

importantă culegere în Creta, însoțit de Aglaia Ayoutanti și Despina Mazaraki, eleve ale cercetătoarei Melpo Merlier. O parte din melodiile pe care le-a cules, transcrise cu migală și înaltă competență de pe înregistrări pe bandă de magnetofon, le-a publicat în masivul volum *Chansons populaires de Crète Occidentale*, apărut la Geneva în 1972.

Interesul de la început pentru cîntecul popular grecesc a devenit în foarte scurt timp pasiune. Samuel Baud-Bovy i-a consacrat întreaga sa activitate de om de știință. Numeroasele sale lucrări, scrise în limbile franceză (cele mai multe), greacă și germană, publicate în Grecia, Elveția, Franța, Anglia, R. F. Germania, Olanda, S.U.A., R. P. Ungară și R. P. Bulgară îl așază între cei mai de seamă cunoscători ai cîntecului popular grecesc, în mod hotărît cel mai mare specialist din afara fruntariilor elene. Dintre numeroasele sale scrieri reținem : *Sur la chanson grecque antique et moderne* (1953), *La strophe de distique rimée dans la chanson grecque* (1956), *Etudes sur la chanson cléftique* (1958), *L'accord de la lyre et la musique populaire de la Grèce moderne* (1967), *Equivalences métriques dans la musique vocale grecque antique et moderne* (1968), *Chansons d'Epire du Nord et du Pont* (1971), *Ein kretischer Tanz* (1976), *Sur la ballade européenne* (1977), *Echelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque* (1978), *Le dorien était-il un mode pentatonique?* (1978), *Le vers de quinze syllabes dans la chanson populaire européenne* (1981), *Chansons populaires de la Grèce antique* (1983). Ultima sa scriere, un admirabil studiu intitulat *Le „genre enharmonique" a-t-il existé?*, nu a apucat s-o mai vadă (a apărut cu întîrziere în „Revue de musicologie", 72 (1986), nr. 1, p. 5—21, fără ca redacția să aibă răgazul să-i menționeze decesul). Un corolar al scrierilor sale privitoare la folclorul muzical grecesc este admirabilul studiu de sinteză *Essai sur la chanson populaire grecque*, Nauplie, 1983 (recenzat în revista noastră nr. 1/1986, p. 71—75).

Prieten al lui Constantin Brăiloiu, Samuel Baud-Bovy a colaborat cu André Schaeffner și cu Léon Algazi la publicarea postumă a volumului *Vie musicale d'un village, Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929—1932*, apărut la Paris în anul 1960. Manuscrisul acestei valoroase opere a marelui nostru învățat — „neîndoios cea mai importantă operă pe care a scris-o", după mărturisirea lui Schaeffner — a fost dăruit de Samuel Baud-Bovy, cu prilejul unei călătorii pe care a făcut-o la București între 7 și 11 mai 1981, Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, în a cărui păstrare se află.

Fire deschisă, vioi, blajin și nespus de politicos, prieten devotat al multor români, Samuel Baud-Bovy ne-a părăsit plecînd în marea călătorie fără întoarcere : „din țara cu dor în cea fără dor, din țara cu milă în cea fără milă", cum glăsuiesc minunatele cîntări „Ale mortului" din Gorj, culese și publicate de prietenul său Constantin Brăiloiu.

Tiberiu Alexandru

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CĂTRE CITITORI

Cititorii sînt rugaţi să-şi reînnoiască sau să-şi completeze abonamentele la „Revista de etnografie şi folclor".

Reamintim că, începînd din anul 1987, „Revista de etnografie şi folclor" apare trimestrial.

Cele patru fascicole anuale ale „Revistei de etnografie şi folclor" vor fi bogat ilustrate cu studii şi materiale, cu note şi recenzii, cu o prestigioasă Cronică a disciplinei, susţinută de Tiberiu Alexandru. Rubrica Profil contemporan va marca activitatea şi opera ştiinţifică a unora dintre personalităţile de seamă ale folcloristicii şi etnografiei româneşti. La Viaţa ştiinţifică vom consemna principalele manifestări organizate de Comisia de folclor a Academiei R. S. România. Va fi, de asemenea, reluată publicarea Bibliografiei anuale a etnografiei şi folclorului românesc, instrument de lucru de remarcabilă utilitate.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi sau completaţi abonamentul dvs.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale.

AVIS AUX LECTEURS

Les lecteurs sont priés de renouveler ou de compléter leurs abonnements pour la «Revue d'éthnographie et de folklore».

Nous rappelons que la «Revue d'éthnografie et de folklore», à partir de 1987, apparaît trimestriellement.

Pour vous assurer la collection complète de la revue et sa réception à temps, renouvelez vos abonnements.

Toute demande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à «ROMPRESFILATELIA», Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104 Bucarest, Calea Griviţei 64—66, Roumanie.

En Roumanie vous pouvez abonner par les bureaux de poste.

TO THE READERS

Readers are kindly asked to renew or complete their subscription for the „Revue et ethnography and folklore".

We remind the readers that, beginning with 1987, the „Revue et ethnography and folklore" will be published quarterly. Renew your subscription to be sure of having a complete file and to get issues in time.

All orders from abroad for the revues printed by the Printing House of the Academy of the Socialist Republic of Romania shall be addressed to „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P. O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Calea Griviţei 64—66, Romania.

In Romania you can pay at the Post office.

https://biblioteca-digitala.ro

ICED.

DIN SUMARUL NUMERELOR VIITOARE

- Civilizația populară românească
- Folclorul și etnografia — argument al permanenței istorice a poporului român, a continuității și unității patrimoniului său spiritual
- Petre Ispirescu — folclorist
- „Colindul curților". Continuitate umană și specific etnospiritual în Bărăganul ialomițean
- Straturi culturale în folclorul românesc
- Mihail Kogălniceanu și începuturile folcloristicii românișteе moderne
- Bibliografia anuală a etnografiei și folclorului românesc

ISSN 0034 — 8198

Rev. etn. folc., tom 32, nr. 2, p. 115—206, București, 1987

I. P. Informația c. 1430

43 407

Lei 30

https://biblioteca-digitala.ro